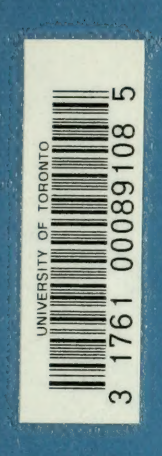

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00089108 5











Heft 54.

STUDIEN

ZUR

DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE

DIE WERKE

DES

MATHIAS GRÜNEWALD

VON

FRANZ BOCK.

MIT 31 LICHTDRUCKTAFELN.



STRASSBURG

J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)

1904

Von den **Studien zur Deutschen Kunstgeschichte** sind bis jetzt erschienen:

1. Heft. Verzeichnis der Gemälde des Hans Baldung gen. Grien zusammengestellt von Dr. phil. Gabriel von Térey. 2. 50

2. Die Sculpturen des Strassburger Münsters. Erster Theil: Die älteren Sculpturen bis 1589. Von Dr. Ernst Meyer-Altona. Mit 35 Abbildungen. 3. —

3. Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der Deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. Von Dr. Rudolf Kautzsch. 2. 50

4. Der Uebergangsstil i. Elsass. Beitrag zur Baugeschichte des Mittelalters. Von Ernst Polaczek. M. 6 Tafeln. 3. —

5. Die bildenden Künste am Hof Herzog Albrechts V. von Bayern. Von Max Gg. Zimmermann. M. 9 Autotypieen. 5. —

6. Der Meister der Bergmannschen Officin und Albrecht Dürers Beziehungen zur Basler Buchillustration. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Holzschnittes. Von Dr. Werner Weisbach. Mit 14 Zinkätzungen und 1 Lichtdruck. 5. —

7. Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. Von Dr. Rudolf Kautzsch. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 4. —

8. Die Basler Buchillustration des XV. Jahrhunderts. Von Dr. Werner Weisbach. Mit 23 Zinkätzungen. 6. —

9. Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des XIII. Jahrh. Von Arthur Haseloff. M. 112 Abb. in Lichtdruck. 15. —

10. Die Bamberger Domsculpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts. Von Artur Weese. Mit 33 Autotypieen. 6. —

11. Ueber den Humor bei den deutschen Kupferstechern u. Holzschnittkünstlern des XVI. Jahrhunderts. Von Dr. Reinhold Freiherr v. Lichtenberg. Mit 17 Tafeln. 3. 50

12. Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. Von Dr. Chr. Scherer. M. 16 Abb. im Text u. 10 Tafeln. 8. —

13. Tobias Stimmers Malereien an der Astronomischen Münsteruhr zu Strassburg. Von A. Stolberg. Mit 3 Netzätzungen im Text u. 5 Kupferlichtdrucken in Mappe. 4. —

14. Die mittelalterlichen Grabdenkmäler mit figürlichen Darstellungen in den Neckargegenden von Heidelberg bis Heilbronn. Aufgenommen und beschrieben von Dr. Hermann Schweitzer. Mit 21 Autotypieen und 6 Tafeln. 4. —

15. Zur Geschichte der oberdeutschen Miniaturmalerei im XVI. Jahrhundert. Von Hans von der Gabelentz. Mit 12 Lichtdrucktafeln. 4. —

16. Der Skulpturencyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins. Von Kurt Moriz-Eichborn. Mit 60 Abbildungen im Text und auf Blättern. 10. —

17. Die Basler Galluspforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz. Von Arthur Lindner. Mit 25 Textillustrationen und 10 Tafeln. 4. —

18. Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters. Von Willem Vogelsang. Mit 24 Abbildungen im Text und 9 Lichtdrucktafeln. 6. —

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
54. HEFT.

DIE WERKE

DES

MATHIAS GRÜNEWALD

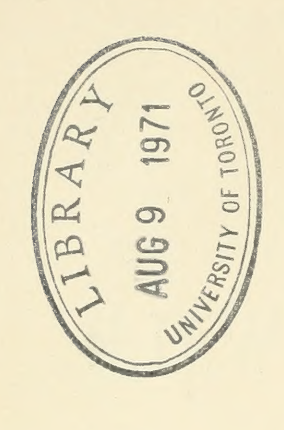
VON

FRANZ BOCK.

MIT 31 LICHTDRUCKTAFELN.

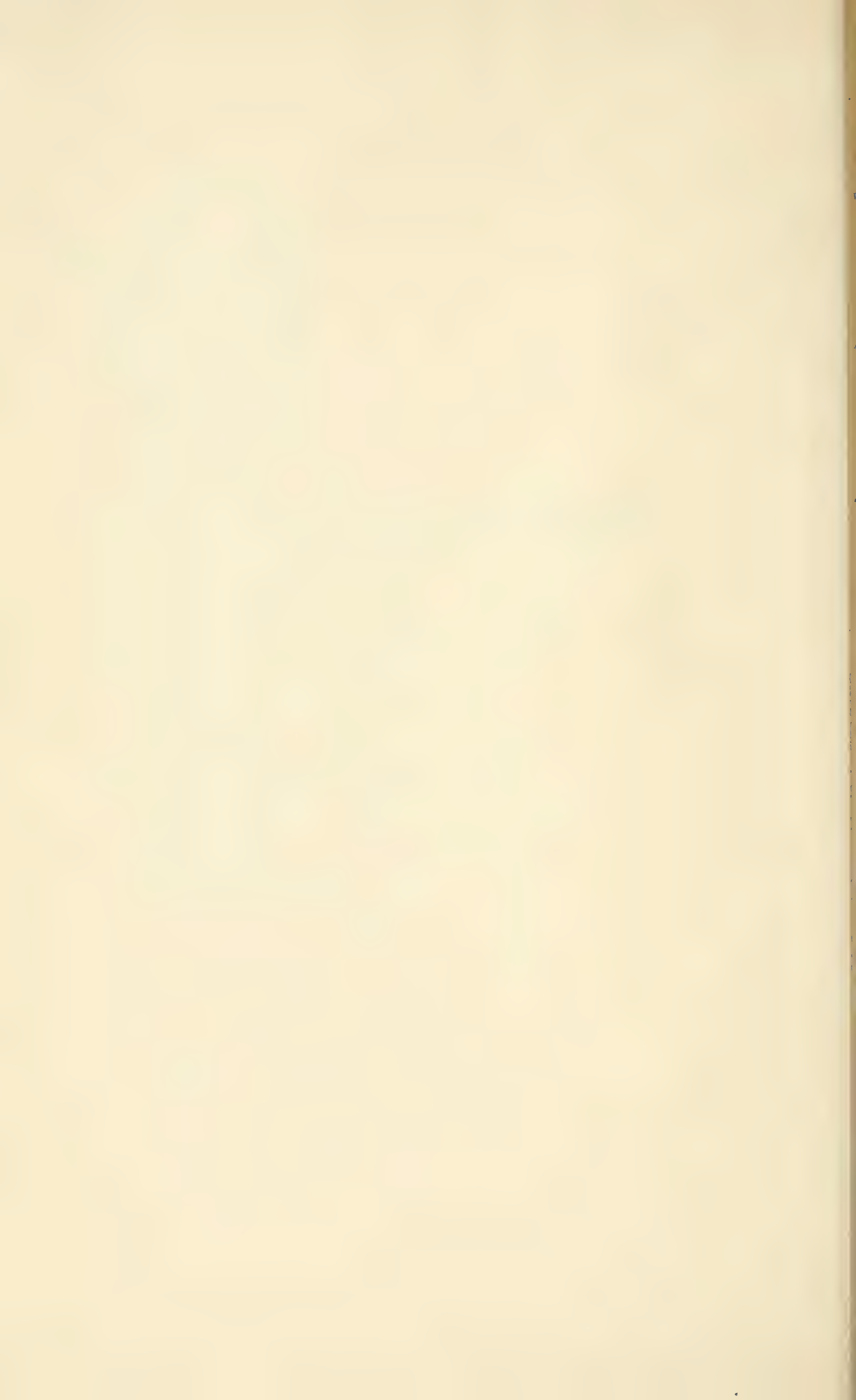


STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1904.


LIBRARY
AUG 9 1971
UNIVERSITY OF TORONTO

MEINEM VATER

GEWIDMET.



INHALT.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.

ABKÜRZUNGEN.

Rep.	=	Repertorium für Kunstwissenschaft.
Zfbk.	=	Zeitschrift für bildende Kunst.
Sandrart	=	Sandrart, Teutsche Academie der Bau- Bild- und Mahlerey-Künste. Nürnberg 1675/79. (Lateinische Ausgabe 1683.)
Janitschek	=	Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei. Berlin 1890.
Niedermayer	=	Niedermayer, M. Grünewald. Rep. VII, 133 u. 245.
Schmid	=	H. A. Schmid, M. Grünewald. Basler Festbuch zur Eröffnung des historischen Museums. Basel 1894.
Rieffel	=	Rieffel, Grünewald-Studien, Zeitschr. f. christl. Kunst 1897.
Redlich	=	Redlich, Kardinal Albrecht von Brandenburg und das Neue Stift zu Halle. Mainz 1900.
Jb.	=	Jahrbuch der Kgl. preußischen Kunstsammlungen.
L.	=	Lippmann, Handzeichnungen A. Dürers in Nachbildungen. 4 Bde.
Térey	=	v. Térey, Handzeichnungen des Hans Baldung Grien. 3 Bde. Straßburg 1896.
Sch.-M.	=	Schönbrunner-Meder, Handzeichnungen aus der Albertina und andern Sammlungen.

Woltmanns verschiedene Abhandlungen sind immer besonders genannt. Damit ist die wichtigste Spezialliteratur angegeben. Für das weitere kann ich auf die vortreffliche Kolmarer Bibliographie von Waltz verweisen: Bibliographie des ouvrages et articles concernant Martin Schongauer, Mathias Grünewald et les Peintures de l'ancienne Ecole allemande à Colmar. Colmar 1903. Sie enthält die gesamte Grünewald-Literatur.

VORWORT.

Woltmann begann seinen Artikel über Grünewald in der «Allgemeinen deutschen Biographie» mit dem Bekenntnis, ein «Leben» Grünewalds könne nicht geschrieben werden. Dieser Satz gilt auch heute noch. Aus dem einfachen Grunde, weil wir von diesem Leben so gut wie nichts wissen. Zwei Urkunden, die sich noch dazu auf dieselbe Sache beziehen, sind alles, was die Archivforschung bis heute zutage gefördert hat. Und es besteht leider recht geringe Hoffnung, daß es jemals anders sein wird. Redlich, der vor Kurzem zu seinen Arbeiten über Albrecht von Brandenburg alle in Betracht kommenden Archive durchforscht hat, ist auch nicht mit der kleinsten Ausbeute für Grünewald beglückt worden. Die Quellen sind zu früh verschüttet. Ohne Sandrarts dürftige Nachrichten erst aus dem XVII. Jahrhundert wüßten wir gar nichts.

Eine Monographie über Grünewald kann deshalb doch geschrieben werden. Denn seine Werke, in denen er fortlebt, sind zahlreich genug, daß sein Entwicklungsgang gezeichnet und eine klare Anschauung von seiner künstlerischen Persönlichkeit gewonnen werden kann. Und diese ist so groß und bedeutend, so einzigartig im Gesamtbilde der neuern Kunstgeschichte, daß diese längst Ehrenschulden an ihn abzutragen hat.

Dieses Buch erhebt nicht den Anspruch und hat nicht die Absicht, erschöpfend zu sein. Ursprünglich dachte ich allerdings an eine erschöpfende Charakteristik seiner Kunst und seiner Bedeutung auf breiter kulturhistorischer und kunstkritischer Grundlage. Denn ein solches Buch ist noch nicht geschrieben, und Grünewald hat Anspruch auf eine solche Würdigung vor Vielen, denen sie zuteil geworden.

Bald mußte ich mich jedoch überzeugen, daß eine solche verfrüht sein würde, wollte ich nicht nur wiederholen, was schon

von Schmid vortrefflich gesagt worden ist, oder dem subjektiven Element in der Kunstgeschichtschreibung ungebührliche Rechte einräumen.

Schmids Charakteristik beruht wesentlich nur auf dem Isenheimer Altar und den wenigen spätern Werken, die damals von der Forschung anerkannt waren.

Inzwischen ist aber in einem viel zu wenig beachteten Aufsatz von Rieffel mit Glück die Richtung gewiesen worden, in der die vor dem Isenheimer Altar liegenden zahlreichen Werke Grünewalds zu suchen und zu finden sind. Seine Resultate nachzuprüfen und mit meinen eignen wie dem wenigen bisher Anerkannten so zu verbinden, daß die volle überzeugende Entwicklungsreihe klarliegt, war mein Hauptbestreben. Gegen Rieffels Resultate gerichtete Angriffe haben sich mir als durchaus unbegründet erwiesen, ich bin sogar noch beträchtlich über ihn hinausgegangen. Die Grünewaldforschung rückt nicht von der Stelle, so lange sie, wie z. B. die Kolmarer Lokalforschung, mit Grazie und Behagen allein um den Isenheimer Altar kreist. Hat doch die jüngste Kolmarer Schrift von Fleurent Grünewald sogar das berühmte Münchner Bild abgesprochen, weil der Verfasser keine genügende Uebereinstimmung mit dem Isenheimer Altar finden will. Mehrere Zwischenglieder sind ihm dabei leider unbekannt.

Wer nur die wenigen Seiten oder auch nur Zeilen über Grünewald in den Handbüchern kennt, wird allerdings erstaunt sein über die stattliche Reihe von Gemälden, Zeichnungen, Holzschnitten und Kupferstichen, die hier Grünewald zuerteilt werden, und mancher wird mit Mißtrauen dieses Buch voll «Hypothesen» in die Hand nehmen. Wer sich aber die Mühe nimmt, das hier vorgeführte Material zu vergleichen und zu studieren und meinen Darlegungen zu folgen, wird sich vielleicht wiederum wundern, wie sich Glied an Glied zur Kette fügt und wie mancher dunkle Punkt unerwartet aufgehellt wird. Er wird zugleich verstehen, warum dieses Buch zuerst geschrieben werden mußte.

Wer freilich nur für nichthypothetisch hält, was er verbrieft und versiegelt schwarz auf weiß besitzt, wird meine Resultate wohl nicht anerkennen. Er wird sich aber den Vorwurf

gefallen lassen müssen, auf einem veralteten Standpunkt zu stehen. Denn die Methode und die Hilfsmittel der reinen Stilvergleichung und Stilkritik sind heute so ausgebildet, daß mit ihnen allein wissenschaftlich gesicherte Resultate zu erzielen sind. Und welche andere Methode wäre im Falle Grünewald, mit dem es wie oben angegeben steht, überhaupt anwendbar? Es versteht sich, daß die stilkritischen Resultate durchweg auf dem gewissenhaftesten Studium und auf Autopsie beruhen. Alle Gemälde und Holzschnitte Grünewalds und fast alle Zeichnungen habe ich im Original studiert und ich erwarte von der Kritik eine ebensolche Kenntnis der Originale. Denn Grünewald, «le peintre le plus peintre, qui fut jamais», um ein Wort Burgers über Velazquez auf ihn unter den Altdeutschen anzuwenden, kann nicht nach Photographieen beurteilt werden.

In welchem Umfang die Literatur berücksichtigt ist, sagt das Buch selbst. An der nötigen Begründung meiner Ansichten habe ich es, glaub' ich, nicht fehlen lassen, doch habe ich darauf verzichtet, von andern bereits Bewiesenes immer nochmal zu beweisen, sondern das Betreffende, namentlich bei Rieffel, nachzulesen gebeten. Denn nicht auf Worte kommt es im Grunde an. Sie sind ein stumpfes und unzulängliches Werkzeug, wo es sich um Kunst handelt. Vielmehr auf das Sehen und Empfinden der Eigenart und des Wollens des Künstlers.

In erster Linie ist das Buch ein fachwissenschaftliches und möchte ich die darin behandelten Probleme und Fragen und meine Resultate zur lebhaftesten Diskussion gestellt haben. Wer die Materie kennt, weiß, daß sie nicht leicht ist und daß irren menschlich. Ich werde mich in jedem Falle gern eines Besseren belehren lassen im Interesse der Sache, der wir alle dienen. Den Fachgenossen will ich noch eins gleich hier sagen: das Buch enthält keine Lösung der «Pseudogrünewaldfrage», denn es handelt von Grünewald und nicht von Cranach. Ich habe sie nur gelegentlich gestreift. Natürlich mußte ich zum Verständnis in Kürze eine Geschichte der Grünewaldforschung geben. Die Darstellung seiner ästhetischen Würdigung in den vier Jahrhunderten würde allein ein umfangreiches und sehr interessantes Kapitel füllen. Sie ging aber über den Rahmen dieser Arbeit hinaus.

Die Kapiteleinteilung habe ich nach den sichern oder mutmaßlichen Aufenthaltsorten getroffen, da sie mir die einzig mögliche schien. Sie ist natürlich im einzelnen nicht streng verbindlich. Die Einteilung in Text und Anmerkungen bezweckt die möglichste Lesbarkeit auch für Nichtfachleute. Grünewald ist ja noch so sehr wenig bekannt in seinem Vaterlande! Und man sollte doch meinen, wer einmal mit offenen Augen in Kolmar war, müsse den Wunsch nach Mehr von Diesem empfinden. Ich würde mich freuen, ihm einiges geben zu können.

Mancher wird das Technische vielleicht zu stark betont finden. Er möge sich des Hauptzwecks dieser Schrift erinnern. Ueberdies habe ich je länger je mehr gefunden, daß die Laien, auch die «gebildeten», die am wegwerfendsten von der Technik als etwas «Aeußerlichem» reden, am wenigsten von der bildenden Kunst überhaupt verstehen.

Wer vielleicht eine Ueberschätzung Grünewalds auf Kosten Dürers und Baldungs finden sollte, möge bedenken, wieviel an Werken und an Ruhm diesen gegeben worden ist, das ihm gehörte und gebührte.

Vielen Fachgenossen bin ich für Mitteilungen zu Dank verpflichtet. Sie alle namentlich aufzuführen, will ich ihnen und dem Leser schenken.

Marburg, im Januar 1904.

F. B.

EINLEITUNG.

Köln.

Von den deutschen Malerschulen des XV. Jahrhunderts läßt sich nur die Kölner an der Hand eines lückenlosen Materials vom Ende des XIV. bis in den Anfang des XVI. Jahrhunderts verfolgen. Diesem zufälligen Umstande verdankt sie mit Unrecht ihre dominierende Stellung. Wie schon ihre Entwicklung in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts lehrt, bedeutet sie ein Ende, keinen Anfang. Seit etwa 1460 gibt man sich rückhaltlos dem niederländischen Einfluß hin, ohne eine deutsche Eigenart bedeutend und selbständig zu entwickeln. Der Hauptmeister der ersten Hälfte des Jahrhunderts, Lochner, war nicht Kölner Boden entsprossen, sondern ein eingewanderter Schwabe vom Oberrhein.

Um 1400 und um 1420 waren in Hamburg Meister Bertram von Minden und Meister Francke den gleichzeitigen Kölnern überlegen.[1]

Schwaben.

Vor allem aber sind eben die Schwaben durch neuere Forschungen und Entdeckungen, auch gegenüber Nürnberg, ins Vordertreffen gerückt. Lukas Moser (Tiefenbronner Altar 1431) und Hans Multscher[2] (Bildhauer und Maler, 1427 Bürger in Ulm, 1437 die Berliner Tafeln aus dem Leben Christi und Mariä, 1457 der Sterzinger Altar) sahen mit offnem Blick Natur und Leben ringsum, bemühten sich um eine selbständige, lebendige, von konventionellen Typen unabhängige Charakteristik, um optisch richtige Wiedergabe des Gesehenen, um Darstellung des Raumes, des Lichtes, der Landschaft: ein den Niederländern paralleler, von ihnen unabhängiger Naturalismus, während die Kölner noch durchaus im mittelalterlichen Flachstil befangen.

Witz.

Der Bedeutendste dieser Gruppe ist unvermutet am Oberrhein aufgetaucht, Konrad Witz[3] aus Rottweil in Schwaben (1434 in der Basler Zunft, 1444 der bezeichnete Genfer Altar, gestorben vor 1447). Von seiner Entwicklung haben wir noch kein klares Bild, da nur das späteste Werk, das bis jetzt ge-

funden, datiert ist. Bei ihm wird die Frage nach dem niederländischen Einfluß schon brennend. Und sie ist zu bejahen, denn in der h. Familie in der Kirche (Neapel), die stilistisch das frühste und unreifste Werk, ist die Abhängigkeit von der eyckschen Kunst fraglos.[4] Selbständiger ist Witz dann in den Basler Tafeln (Nr. 65—72, Szenen aus dem Alten Testament und der römischen Geschichte, und St. Christoph).[5] Eine zum Teil befangne, zum Teil sehr geistreiche Charakteristik in Mienen und Gebärden, die etwas von gallischem esprit hat, verbindet sich mit ganz frappierenden malerischen Qualitäten und Absichten. Jeden Saal beherrscht er, in dem er hängt. Jedes Wort, das man zu seiner Charakterisierung als Maler gebraucht, bedeutet eine ungeheure Eroberung in der damaligen deutschen Kunst. Durch das malerische Mittel des Lichtes und Schattens läßt er die Figuren räumlich wirken; mit großer Schärfe sieht er die Schlagschatten, das Spiel des Lichtes auf Samt, auf metallnen Rüstungen.

Ebenso kühn wie wirkungssicher setzt er ein tiefes Bordeaux vor Hellgrün, ein Samtblau neben Zinnober, ein Hochrot neben Grasgrün; eine Figur ganz in Weiß in stärkstem Licht, das auf Kopf und Gewand liegt, das Weiß farbig bricht, daneben setzt er den pikanten Fleck eines hochroten Buches; eine andre in Zitrongelb, beide in einem natürlichen, von Helldunkel erfüllten Raum. Das Nackte modelliert er malerisch, mit Licht und Schatten, mit einem zarten, feinen Vortrag, Gewänder freier, breiter, entsprechend ihrer stofflich gröberen Qualität. In dem andern Basler Gemälde, Joachim und Anna an der goldnen Pforte, in Lichtmalerei, leuchtender Farbe, breitem Vortrag den genannten verwandt, demonstriert er an einem Holzbalken Perspektive. Dieselben Probleme beschäftigen ihn in dem Straßburger Bilde (Nr. 1 a, Katharina und Magdalena). Hier malt er ganz l'art pour l'art: die zwei Heiligen interessieren ihn gar nicht, irgend zwei Mädchen, die ihm den Gefallen tun und Modell sitzen; aber die Perspektive in diesem Kreuzgang, das von draußen einfallende Licht, die Schlagschatten, das Nebenschiff im Halblicht mit den Ueberschneidungen des Altars, das Licht auf Mauern und Gewändern, die Köpfe in Licht und Schatten und Reflexlicht haben es ihm angetan. Und der Kühnheit, die diese Probleme angreift, entspricht

immer das Können, das sie löst. Das Erstaunlichste endlich enthält sein Genfer Altar in der Landschaft auf Petri Fischzug: eine Vedute vom Genfer See, so unmittelbar, so frei von jeder konventionellen Stilisierung, mit einem perspektivischen Können, erfüllt von Luft und Licht, ohne jedes Kleben am Detail, daß nicht nur alles in der gleichzeitigen deutschen Malerei (1444!), sondern auch die Landschaft des Genter Altars weit dahinter zurückbleiben.[6]

Am selben Oberrhein, an dem Witz als strahlendes Gestirn leuchtet, ist der Meister E. S. tätig gewesen. Mit ihm beginnt der Kupferstich als Stil, nicht nur als Technik, denn er zuerst handhabt den Stichel stichelmäßig. Von Haus aus aber war er, im Widerspruch dazu, eine malerisch begabte Natur. Kein Stich Schongauers erreicht die malerische Wirkung der thronenden Madonna des E. S.

Schongauer.

Schongauer, der in derselben Gegend tätig, ist auch stilistisch ein Nachfolger des E. S., und zwar ist der Schritt, den er über den E. S. hinaus tut, nicht so groß, wie der des E. S. über seine Vorgänger. Dieser ist also epochemachender. Außerdem ist er bedeutend selbständiger in der Formensprache. Schongauer bildet den stecherischen Stil noch weiter und spezifischer als solchen aus, er schafft einen scharfen, metallischen Linienstil. Die Zeichnung, die Linie ist alles, eine malerische Wirkung wird weder erstrebt noch erreicht. Schongauer war durchaus kein geborner und kein großer Maler.[7] Das lehrt schon die große Madonna im Rosenhag.[8] Die sehr starke Abhängigkeit der Formensprache von einem andern, Roger, die Befangenheit des Ausdrucks, das ersichtlich mühsame Ringen mit der Farbe in der Gewandung können jetzt nicht mehr auf Rechnung seiner Jugend gesetzt werden.[9] In keinem der übrigen unbedeutenden kleinen Bildchen sagt er etwas, das er in den Stichen nicht auch und besser gesagt hätte.

Die Stiche waren die Verbreiter seines Namens und seines Ruhmes, sie wurden von Schülern und Nachtretern studiert und kopiert.

Nach befangnen, unsichern und unselbständigen Anfängen bildet er in raschem Fortschreiten einen eignen charakteristischen Stil aus, namentlich technisch in sichern, scharfen, klaren Linien und immer konsequenterer Kreuzschraffierung, worin er alle Vorgänger weit überholt. Weniger selbständig ist seine Formensprache, in der eine starke Anlehnung an Roger durch

das ganze Werk geht. Noch die späte Kreuzigung (die trotz ihres Ruhmes schon technisch keins seiner besten Blätter), fällt durch eine kopistenhafte Abhängigkeit auf. Seine besten Leistungen sind die vom Ende der frühen und aus der mittlern Zeit.[10] Da seine Stiche stofflich nicht an den Besteller gebunden waren, geben sie einen Maßstab für den Umfang seines geistigen Horizontes und seiner Phantasie. Diese sind zwar für die Zeit bedeutend, aber nicht grösser und umfassender als die anderer Zeitgenossen, wie meist behauptet wird. Das zeigt der Vergleich mit dem Werk des E. S. und des Hausbuchmeisters. In der Spätzeit werden sogar gewisse Schranken sehr fühlbar. In der «Versuchung des Antonius» ist die meist gerühmte «Phantastik» nicht sein Verdienst, sondern im Stoff gegeben, wenn auch die Wahl dieses Stoffes für ihn bezeichnend. Michelangelo hat, laut Vasari, das Blatt in Händen gehabt und gezeichnet. Schade, daß uns seine Gedanken dabei nicht auch überliefert sind. Wie seltsam muß ihn der nordische Spuk berührt haben! Das Leben, die scharfe Naturbeobachtung und organische Neuschöpfung in diesen Teufeln, die Abrundung der Komposition — das wird ihm schon imponiert haben. Aber sicher wird der Formgewaltige auch einiges gebrummt haben über diesen Antonius ohne Körper, über diesen im Ausdruck so matten Kopf, über diese verflixte maniera tedesca der Gewandung. Die «Große Kreuztragung» ist dann eine wirklich bedeutende Leistung. Hier ist Schongauer eins mit dem Gefühlsleben seines Volkes, dessen Lieblingsstoff die Passion. Der dramatische Vorwurf ist mit dramatischem Feuer gestaltet, in zahlreichen Figuren eine ausdrucksvolle, mannigfache, aus dem Leben gegriffene Charakteristik gegeben, die ganz spezifisch deutsch und darum charaktervoll ist. Zugleich komponiert er mit reifer Einsicht: Breitblatt, damit der ganze Zug wie ein Strom vorüberrauscht. Die Hauptfigur ist optischer wie geistiger Mittelpunkt. Das Gedränge, das stofflich dazu gehört, hindert ihn nicht, klare und deutliche Uebergänge für das Auge zu geben. Der Christustypus ist aus tiefster Empfindung gestaltet und von keinem deutschen Zeitgenossen erreicht. Die Landschaft ist ihm gleichgültig, er deutet sie z. T. nur ganz skizzenhaft an, ist dabei aber in der Wolkenbildung über die konventionelle Stili-

sierung, die noch in der «Madonna auf der Mondsichel», hinaus. Auf derselben Höhe stehen der Tod Mariä und die Passion.

Dann wandelt sich sein Stil. Der strenge, konsequente Naturalismus genügt ihm nicht mehr, es drängt ihn zu einer Weiterbildung. Er vereinfacht, stilisiert. An Stelle der mannigfachen Typen aus dem Leben tritt ein Schönheitstypus. Was er dunkel fühlte und erstrebte: der gesteigerte Stil, gelingt ihm aber nicht. Er vollzieht vielmehr eine rückläufige Bewegung zur konventionellen Stilisierung, die der Naturalismus überwunden hatte. Die Kraft der Empfindung, das Leben seiner besten frühern Blätter erreicht er nicht mehr. Wohl erzielt er mit dieser neuen Formensprache in einigen Blättern noch eine bedeutende Wirkung, wo dieser Typus charakteristisch bleibt: in «Christus und Magdalena» und in der «Großen Verkündigung». Dann aber pfeift er nur noch diese eine «schöne» Melodie, auch wo sie nicht charakteristisch. Die «Madonna im Hofe» ist schon kalt und akademisch, in der Jungfrauenfolge die Charakteristik gleich Null, in der kleinen Verkündigung posiert er. Nur technisch schreitet er noch fort, die lebendige Gestaltungskraft hält nicht Schritt. Auch in Anderm zeigt sich ein Nachlassen der Kraft: in der großen Kreuzigung kopiert er gradezu Roger, in einem Blatt der Wappenfolge den E. S. Die Schule, die sich an diesen Spätstil anschließt, ist dann nur noch leere hohle Manier. Eine Entwicklung ist am Ende.

Malerei am Mittelrhein.

Einen wesentlich andern Stil als bei Schongauer und seinen meisten Schülern treffen wir am Mittelrhein. Die Forschung über die «mittelrheinische Malerschule» ist noch sehr jungen Datums.[11] Die Meister sind noch alle anonym, und es ist bisher eine bestimmte Stadt als Hauptort noch nicht nachgewiesen. Die Grundlinien der Entwicklung sind aber klar. Trotz aller sich kreuzenden kölnischen, schwäbischen, fränkischen und niederländischen Einflüsse ist das muntere, lebhafte Temperament ein ganz bestimmt lokales und eine deutlich und bewußt auf das Malerische gerichtete Tendenz charakteristisch. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts steht auch eine Persönlichkeit im Mittelpunkt: der Hausbuchmeister. Im Ortenberger Altar, dem ersten bedeutenden Werk der Schule, (Darmstadt, Museum Nr. 167) tritt in Blicken und Gesten das lebhafte Temperament

ebenso zutage wie bei den Seligenstädter Heiligen (ebenda Nr. 165/6) die malerische Tendenz. Hier ist die sehr reiche Gewandung, die die Körper verhüllt, schon ein Mittel, das Licht auf breiten Flächen spielen zu lassen, die Brechung heller, matter Lokalfarben sehr fein zu beobachten. Auch die Köpfe sind in belichteten und beschatteten Flächen malerisch modelliert.

Etwa zwanzig Jahre später, um 1440, muß der bedeutende «Meister des Frankfurter Kruzifixus» (Städtisches Museum, aus der Waisenhauskapelle) tätig gewesen sein. Auch er hat die fülligen Gestalten, die beweglichen Hände mit charakteristischen Gesten. Dunkle, leuchtende Farben verbinden sich mit dem Goldgrund in einem feinen bräunlichen Gesamtton. Seine bedeutende malerische Begabung zeigt sich besonders in der sehr fein in Licht und Schatten getönten Modellierung des Nackten und dem zarten, weichen Schmelz des Vortrags. Haare behandelt er schon als weiche Masse.

Sein Zeitgenosse war der «Meister der Darmstädter Passion» (Nr. 171/2), von dem auch vier Tafeln im Berliner Museum (Nr. 1205/6) stammen. Bei ihm tritt zum erstenmal der niederländische Einfluß am Mittelrhein auf. Eyck und der Meister von Flémalle waren vorbildlich. Er hat ein ganz ausgesprochnes Helldunkel im Binnenraum wie im Freien. Auf den Darmstädter Tafeln liegt über dem größten Teil der Szene Schatten, nur wenige Figuren werden durch einige Streiflichter erhellt. Ein zartes, helles, rosiges Inkarnat ist ebenso bezeichnend für diesen gebornen Maler wie der Reichtum bunt leuchtender Farben und die farbige Architektur. Die sehr lebhafte, drastische Charakteristik hat er mit den Vorläufern gemein wie mit dem Hausbuchmeister, der direkt an ihn anknüpft.

Hausbuchmeister.

Dieser große Unbekannte ist einer der bedeutendsten, originellsten und rätselhaftesten Künstler der ganzen deutschen Kunstgeschichte.[12] Wenn man von dem Kopistengesindel, Bandrollenmeister, Erasmusmeister etc. kommt, die gar keine «Meister» sind, glaubt man gar nicht, noch im selben Jahrhundert zu sein. So unglaublich modern ist dieser Künstler, so frei in der realistischen Stoffwahl wie in der naturalistischen Behandlung. Dabei arbeitet er allein mit der kalten Nadel, ganz leicht, wie aus dem Aermel geschüttelt, und zugleich wie ein Amateur, der es nicht nötig hat. Die Gesamthaltung ist

ausgesprochen malerisch, tonig wie eine Radierung. Tief religiös oder von leidenschaftlichem Temperament ist er nicht, ein Kind der Welt, das gern auf der Bank sitzt, da die Spötter sitzen, das aber auch Tragisches tiefer erfaßt als mancher Fromme.

Den Tod und den Jüngling stellt ein Blatt dar. Der Jüngling geht spazieren, mit Schnabelschuhen so lang, wie die modernen Kragen hoch sind, in stutzerhafter Haltung, mit verliebten Augen. Da tritt der Tod ihn an, mit ruhigem Blick, fast traurig ob seines Amtes. Kein Zeitgenosse hat das so empfunden und dargestellt. Auf einer Berliner Zeichnung gibt er ein Liebespaar: er keck, feurig, sie verschämt, zimperlich und ebenso verliebt wie er. So charakterisiert er immer, äußerst scharf, geistreich, lebendig; oft mit köstlichem Humor: Aristoteles und Phyllis z. B. Sie reitet auf ihm, kokett, gnädig herablassend, er halb wütend, halb wehleidig. Ueber die Mauer sehen Zwei und machen ihre Glossen dazu. Die h. Barbara steht neben ihrem Turm und sieht über die Schulter zurück, mit einer schnippischen Verachtung, als ließe sie einen Liebhaber abblitzen. Eines Tages sieht er auf der Straße einen Hund sitzen und sich kratzen. Flugs die Nadel her, und wie lebendig, wie unmittelbar, mit welchem Können gezeichnet! Man sieht sie ordentlich springen.

So geht es durch das ganze Werk. Die Stiche sind äußerst selten, keiner ist bezeichnet, keiner datiert. So ist der Meister mit Hypothesen gesegnet, wie weiland Niobe mit Kindern. Soviel steht jetzt immerhin fest: er ist Oberdeutscher, Rheinfranke vielleicht noch eher als Rheinschwabe. So ganz als vom Himmel gefallener Meteorstein erscheint er uns nicht mehr. Wir können die Art seiner Charakteristik, seiner malerischen Begabung und Tendenz mit ziemlicher Sicherheit der mittelrheinischen Gruppe einordnen. In den Stichen zeigt sich fast nichts von fremder Einwirkung. Wo ein scheinbarer Einfluß vorhanden, hat er auf die andern abgefärbt, nicht sie auf ihn. Ob die Stiche in einen kurzen oder langen Zeitraum fallen, ist nicht sicher zu entscheiden. In ihnen hat er sein Bedeutendstes geleistet, in dem unmittelbaren Sehen, der leichten Hand, der freien Stoffwahl, der malerischen Haltung ein Ahn Rembrandts.[13]

I. KAPITEL.

Am Oberrhein.

Am Ober- und Mittelrhein wurde, wie wir sahen, im XV. Jahrhundert von bedeutenden Meistern ein malerischer Stil ausgebildet. Hier finden wir auch die frühesten Spuren von Grünewalds[14] Tätigkeit, und zwar in Straßburg.

Wann und wo Grünewald geboren, wissen wir nicht. In den meisten ältern Nachrichten[15] wird er «von Aschaffenburg» genannt. Damit ist nach ähnlichen Fällen[16] durchaus nicht notwendig gesagt, daß er dort geboren.[17] Er selbst hat neben sein aus einem verschlungenen M und G bestehendes Monogramm zweimal ein N gesetzt. Das heißt jedenfalls nicht «von Aschaffenburg».

Seine Kunst knüpft stilistisch und lokal an die des Oberrheins an.

Straßburg, Anbetung des Kindes, Anbetung der Könige.

Im Straßburger Museum, in demselben Saal, den Witzens «Katharina und Barbara» beherrscht, hängen als «Schule Schongauers» zwei Altarflügel mit der Anbetung des Kindes und der Anbetung der Könige (Taf. I u. II) auf den Innenseiten, der Verkündigung auf der Außenseite (Nr. 2b und 2c).[18] Sie sind die frühsten mir bekannten Werke Grünewalds.[19] Zuerst fällt das saftige, leuchtende Kolorit in der Gewandung in die Augen. In einem mäßigen, aber doch hellen Licht von rechts sind die Lokalfarben sehr fein und reizvoll abgetönt und gebrochen: verschiedene Nuancen von Grün in der Gewandung der Madonna; ein prachtvolles Moosgrün wird nach Goldbraun gebrochen, daß es schimmert wie alter Rheinwein in einem grünen Römer. Dabei ist die Gewandung so angeordnet, daß sie möglichst Flächen ergibt, auf denen Licht und Schatten, durch Halbschatten verbunden, breit aufliegen. So ist ein rot-

brauner Samtmantel, meisterhaft stofflich, ganz in belichteten und beschatteten Flächen gegeben. Schon hier darf und muß an Rembrandt erinnert werden. Die Technik ist diesem malerischen Sehen und Wollen entsprechend leicht, flüssig, in den höchsten Lichtern frei, breit und offen. Koloristische Kontraste erfreuen natürlich ein solches Auge. So steckt der Mohr in einem weißen Kittel, und von hellem Boden heben sich schwarze Schuhe ab. Das Spiel des Lichtes auf Fell und Hörnern der Tiere, auf Mauern, ist sehr fein beobachtet. Auch die Architektur muß farbig sein. Im Nackten kämpft das eigne malerische Wollen noch mit einer zeichnerischen Schulüberlieferung, wie einerseits der lineare braunschwarze Kontur, andererseits das helle, rosige, mit viel Weiß aufgehöhte Inkarnat der Madonna zeigen. Diese Schule ist die Schongauers, das lehren aufs Deutlichste das allgemeine Schema der Komposition wie der Typen, die magern, scharfen Formen, die dürren Hände. Der Künstler ist darnach wie nach der Befangenheit in der Charakteristik noch sehr jung. Doch macht sich auch schon Eignes geltend: schräg gestellte Gebäude vorn; quer vorgeschobene, den Mittelgrund ausfüllende bewachsene Halden oder Felsen, so daß vom Hintergrund nur ein Stückchen zu sehen; breite Faltenkämme, sich rundende Mulden, geschwungene Konturen, breite, wellige Säume in der Gewandung. Das Wogende, Wellige ist besonders bezeichnend für das spezifische Formgefühl: Josephs Stock sieht aus, als sähe man ihn durch Wasser.

Vortrefflich lebendig und charakteristisch sind die Tiere. Sie mimen ausdrucksvoller als die Menschen: der Esel betrachtet sehr nachdenklich das Kind, der Ochse sieht tief melancholisch zum Bilde hinaus. Mit sprechender Gebärde erhebt das Kind das segnende Händchen. Besonders charakteristische Eigenheiten werden uns noch oft begegnen: die nach vorn geschobenen Figuren; in der Landschaft Kämme mit kugeligem Buschwerk, ferne kahle Felsengebirge, ganz breit hingesetzt; zart rieselndes Frauenhaar, struppige ungekämmte Männerköpfe; viel Gold. Außer dem Grund über der Landschaft und dem großen Scheibennimbus gibt er Sporen, Kronen, Gefäße in wirklichem Gold. Daß hierbei eine koloristische Absicht, nicht etwa nur Befangenheit im altertümlichen Stil vorliegt, zeigt der

Stern, der nicht flach aufgepappt, sondern im Dunkel des Tores strahlend und schwebend gegeben ist.

Die Rückseite ist sehr verdorben — diese schmachvolle Vernachlässigung werden wir leider auch noch sehr oft finden. Sie ist aber noch von bedeutender Wirkung und wichtig, da beide Figuren seelisch ausdrucksvoller sind als alle der Vorderseite. Welch' eine zarte, tiefe Innigkeit der Empfindung! Der Typus mit der langen Nase mit breitem Rücken ist schon mehr Grünewald als der der Vorderseite: die mächtigen grüngoldigen und roten Pfauenflügel, das geschwungene breite Spruchband, besonders die «Barock»-Linien des Betpultes sind Aeußerungen seines individuellen Formgefühls.

Geht aus diesem und, wie wir sehen werden, einer Reihe andrer Werke unzweifelhaft hervor, daß Schongauer Grünewalds Lehrer gewesen, so haben wir dafür noch einen merkwürdigen äußeren Beleg.

Frankfurt, Handzeichnung Dionysius.

Eine Handzeichnung des Städelschen Instituts in Frankfurt nämlich, in der ich die Hand Grünewalds erkenne, trägt von der Hand des Zeichners das Monogramm Schongauers.[20] Dargestellt ist der h. Bischof Dionysius in ganzer Figur, stehend en face, im Ornat; vor sich auf einem Buch trägt er seinen abgeschlagnen Kopf, im Arme lehnt der Bischofsstab. Eine sehr lebendige, markante Charakteristik zeichnet den Kopf mit feurigen, energischen Augen aus. Die welligen Säume, die Mulden und schaufelförmigen Zipfel in der Gewandung sind ebenso charakteristisch, wie die Betonung belichteter und beschatteter Flächen. Die «Augen» im Gefälte und der im ganzen noch zeichnerische Stil aber entsprechen dem Monogramm des Lehrers. Die Hand führt die Feder aber schon mit bemerkenswerter Sicherheit in raschen Strichen, unregelmäßiger Parallel- und Kreuzschraffierung und charakteristischen schuppenartigen Haken.

Straßburg, Alt-St. Peter vier Tafeln.

Noch Nachklänge von Schongauer, aber zugleich eine ausgeprägtere, sehr eigentümliche Individualität gewahren wir in vier Tafeln, die im linken Querschiff von Alt-St. Peter in Straßburg hängen: Christi Auferstehung, seine Erscheinung bei Magdalena, bei Maria mit den aus der Hölle Befreiten, bei den Jüngern mit der Thomas-Szene (Taf. III u. IV).[21] Hier sehen wir Grünewald schon in einem unruhigen,

gährenden, suchenden Entwicklungsstadium. «Christus und Magdalena» zeigt eine nur mehr ganz allgemeine Anlehnung an Schongauers Stich (B. 26). Die Typen sind im Gegensatz zu Schongauers sehr allgemeinen durchaus individuell: stärkere, tiefere Empfindungen drängen nach Ausdruck, führen zu stärkerer Bewegtheit der Figuren und der Gewandung. Welch' ein sonderbares Geschlecht tritt hier auf! Alle Blicke, Gesten, Bewegungen reden von tiefer, starker seelischer Empfindung, über allen liegt ein Bann der Feierlichkeit, alle Blicke sehen aus einer inneren Welt in eine andere, die wieder jenseits liegt. Ein Visionär hat diese Bilder gemalt, diesen traumhaft feierlichen Christus, der wirklich eine «Erscheinung» ist; diese langbärtigen Rübezahle, diese Teufel, die nicht komisch sind, wie sonst so oft, sondern furchtbar, wie Kinder in Träumen sie sehen; diese vor dem dunklen Höllentor in die Luft ragenden Hände, diese Gesichter, auf denen noch das Entsetzen der Hölle liegt; diese fernen Schneeberge. Eine starke Persönlichkeit schuf diese eigenwilligen, so gar nicht konventionellen Typen, ging so mit den natürlichen Formen um, wie es die Hände des Thomas und die Ohren Christi zeigen. Aber dieses furchtbar ungeschickte Stehen Christi?! Nun, dieser Meister ist ein großer Maler, malerische und koloristische Probleme stehen für ihn voran. So erklären sich zeichnerische Schwächen. Dabei ist es sehr schwer zu entscheiden, was nicht Können, was nicht Wollen ist. Wohl zeigt der Stil noch die zeichnerische Schulung, sind die Formen, absolut betrachtet, scharf und mager. Aber trotz des traurigen Zustandes nehmen die hohen koloristischen Qualitäten in erster Linie das Auge gefangen. Insbesondere das leuchtende, warme, weich verschmolzene Inkarnat sagt, was der Maler kann und will. Blühend rosig leuchten die weiblichen Köpfe, weich und malerisch auf das Ganze hin ist der Akt der Eva modelliert: das koloristische Problem par excellence wird mit Sicherheit aufgegriffen. Dabei ist das helle weibliche gegen das dunklere männliche Inkarnat ebenso fein abgetönt, wie der Kopf der Magdalena im vollen gegen den Halbakt Christi im schwächern Licht. Den geborenen Maler verrät auch das prachtvoll stofflich, weich, als Masse gemalte Haar namentlich der Frauen. Die mit flüssigem, offnem Vortrag gemalten Lichter auf den Falten-

kämmen, die großen goldnen Nimben, die Felskulisse kennen wir schon. Auch die Architektur ist wieder farbig, ebenso die Teufel, einer rot, einer grün. Die saftigen, dämmrigen Landschaften mit fern aufleuchtenden Schneebergen werden uns noch oft begegnen, ebenso Lieblingsmotive, wie die über der Brust gekreuzten Arme und der Federhut des Wächters, die lose geschlungenen Kopftücher, der Akkord Grün-Rot in der Gewandung Mariä. Daß der Horizont so sehr hoch und steil, erklärt sich zum Teil aus dem Format. Die nicht gleichmäßige, bald trocknere, bald weichere Behandlung, namentlich aber die strudelnde Gewandung lassen den Zeitpunkt der Gärung erkennen. —

Humanismus in Basel.

In der die Reformation vorbereitenden humanistischen Bewegung nahm im letzten Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts die Universität Basel eine bedeutende Stelle ein. Johannes a Lapide hatte von Paris die Fackel des neuen Kampfgeistes gegen die Scholastik gebracht, ein Kreis bedeutender Männer, Geiler, Wimpheling, Tritheim, Brant scharte sich um ihn. Durchaus auf dem Boden des konziliaren Gedankens erwartete man die Durchführung der unter Friedrich III. so kläglich und schmachvoll gescheiterten Reformen von dem hochverehrten Maximilian. Gewandte Redner und Literaten, suchten diese Männer die Jugend zum Studium der klassischen Sprachen wie zu einem streng moralischen Lebenswandel anzuspornen.

Im Zusammenhang mit diesen Bestrebungen steht ein sehr merkwürdiger, plötzlicher Aufschwung der Basler Buchillustration um 1490. Der Basler Holzschnitt [22] der 70er und 80er Jahre ist unbedeutend, primitiv, provinziell befangen; die derbe, grobe Strichführung erregt nicht das Verlangen, den Verfertigern nachzuspüren. Nun verpflanzten bedeutende Künstler den Nürnberger und Straßburger Holzschnittstil dorthin.

Dürer, Hieronymus.

Dürer kam auf der Wanderschaft 1492 von Kolmar nach Basel zum Goldschmied Georg Schongauer. Lange kann sein Aufenthalt dort nicht gedauert haben, denn bis jetzt hat sich nur ein Werk, ein Holzschnitt, glaubwürdig nachweisen lassen. Er zeichnete für eine Keßlersche Ausgabe der Werke des h. Hieronymus das Titelblatt: Hieronymus befreit in seinem Studierzimmer den Löwen vom Dorn. Haltung und Bewegung der

Figuren wie namentlich die Perspektive sind stark jugendlich befangen, im Kopf aber ist ein sprechender persönlicher Charakter ausdrucksvoll durchgebildet, und die Strichführung sucht in Kontur wie Schraffierung die Form energisch herauszuholen.

Straßburger Holzschnitt.

Wesentlich anders ist der stilistische Charakter des Straßburger Holzschnitts.[23] Im Anschluß an Schongauers Stichtechnik bildete sich hier schon in den 80er Jahren eine zarte, feine, dünne Strichführung und eine Modellierung heraus, welche die Konturen viel weniger betont und die Schraffierung leichter auf Flächen aufliegen, Flächen bestreichen läßt. Ein lockerer, leichter Zug ist ebenso charakteristisch wie eine malerische Haltung.

Grünewald in Basel.

Diesen Stil brachte Grünewald nach Basel. Eine viel umfangreichere Gruppe von Illustrationen läßt erkennen, daß er fast ein Jahrzehnt für eine bestimmte Offizin, die des Bergmann von Olpe, tätig gewesen ist. Dieser war befreundet mit Sebastian Brant, dem Autor oder Herausgeber der meisten Werke dieser Gruppe. Es muß für einen selbständigen und eigenwilligen Künstler nicht immer ein Vergnügen gewesen sein, die Schriften dieses gelehrten Herrn zu illustrieren. Denn Brant stand wie Celtes, bei dem wir dieselbe Beobachtung machen werden, noch ganz auf dem roh stofflichen mittelalterlichen Standpunkt. Die Bilder waren für die, welche den Text nicht lesen oder verstehen konnten. Ueber das Was, die zu illustrierende Textstelle, machte er dem Künstler deshalb sehr genaue Vorschriften. Zu dem Wie hatte er kein ästhetisches Verhältnis, wie denn seine eigne dichterische Begabung durchaus unbedeutend war.

Terenz.

Gleich die Aufgabe, die wir als die frühste anzusetzen zwar keinen äußern Anhalt, aber innere Gründe haben, war für den Illustrator eine recht undankbare. Brant veranstaltete eine Ausgabe der Komödien des Terenz mit einer großen Menge stark gleichförmiger Illustrationen. Das war für den Künstler damals ebenso langweilig wie heute für den Betrachter. Dazu kam die enge Gebundenheit an einen Text, den der Maler schwerlich verstand. So erklären sich starke Schwankungen der Qualität. Aus unbekannten Gründen unterblieb die Ausgabe, als die Zeichnungen schon auf den Stöcken saßen

und eine Reihe schon geschnitten war. Sie kamen später in Amerbachschen Besitz und aus diesem ins Basler Museum.[24]

Dem Zeichner steht eine Fülle lebendiger, charakteristischer, aus dem Leben gegriffener Typen zur Verfügung: der Dichter; der Liebhaber in verschiedenen Abwandlungen, der militärische Lebemann, der Stutzer in Zivil, der flotte, hübsche Kerl, der verliebte Junge, der Prahlhans; der verschlagene Sklave; die Hetäre und die sittsame Jungfrau; die Magd, verschiedene Väter. Jede Situation ist in Mienen, Gesten, Haltung für die Zeit erstaunlich scharf und charakteristisch ausgedrückt. Wie geistreich ist der Leporello Davus Andria I, 3 charakterisiert, wie mannigfach der Liebhaber Pamphilus in den verschiedenen Szenen des zweiten Aktes! Wie köstlich ist die Situationskomik Eunuch V, 2 herausgebracht! Moderne Schauspieler könnten nicht besser spielen. Dabei war Komödienillustration für einen damaligen Maler eine sehr ungewöhnliche Aufgabe. Die zierlichen Figürchen sind durchweg lebendig gezeichnet: manchmal stehen sie außerordentlich plötzlich und unmittelbar vor einem. Zwei Eigentümlichkeiten kennen wir schon aus den Bildern: die Anordnung möglichst vorn am Rande und eine, hier besonders häufige, Schwäche in den untern Extremitäten. Die langen sehr beweglichen Hände sind selten korrekt, aber immer lebendig und ausdrucksvoll gezeichnet, Köpfe mit sehr Wenig wie in einem weichen duktilen Material modelliert. Lockenhaar ist sehr weich und natürlich gegeben, für mächtige Federbüsche hat er eine sichtliche Vorliebe. Auf dem reizenden Prologbild: «Terenz dichtend» finden wir die bewegte Gewandung (die übrigen tragen Zeittracht), die Felskulissen, den hohen Horizont, den Raupenkamm. Der zarte, leichte Ton dieser Zeichnung ist besonders anziehend. In der Landschaft liebt er welliges, sich mehrfach überschneidendes Terrain in zwei Gründen, sehr lockern Baumschlag. Perspektive gelingt im Binnenraum besser als bei Architektur im Freien. Die Strichführung ist immer leicht, locker, ohne jedes pedantische System, die Abtönung der belichteten und beschatteten Flächen und der zarte Kontur verraten das malerisch feinfühlige Auge. Häufig vorkommende scharfe Halbprofilköpfe erinnern ebenso an die Straßburger Bilder, wie das ganzseitige Titelblatt hinüberführt zum «Ritter vom Turn».[25]

Ritter vom Turn.

Auf die lockern Hetärenkomödien folgt das hochmoralische Erbauungsbuch «von den Exempeln der gotsforcht und erberkeit». Diese deutsche Ausgabe des schon 1371 entstandenen französischen Buches durch Furter entsprach den Tendenzen der Geiler und Wimpheling. Hier haben wir zum erstenmal ein festes Datum: 1493. Ganz andre und wiederum sehr mannigfaltige Szenen werden mit noch schärferer, sprechender Charakteristik und einem stärkern persönlichen Duktus der Auffassung und Empfindung gegeben. Ein sehr eigentümlicher und für Grünewald in immer schärferer Ausprägung charakteristischer Typus, der in den Strassburger Bildern und im Terenz erst vereinzelt auftrat, herrscht hier schon stark vor: ein Langschädel mit stark schielendem Blick. Markante Gesten der Hände, besonders lang ausgestreckte Finger, kommen fast auf jedem Blatt als charakteristisches Motiv vor. Bezeichnend sind auch reich verschlungene Bänder und Turbane, wie der der Dalila (Bl. 25 bei Kautzsch), sie werden uns noch oft begegnen. Diese Dalilaszene gehört zu den lebendigsten in der Charakteristik: Simson als Page in ihrem Schoße eingeschlafen, sie die kalte Dirne, am Fenster zwei erregte Zuschauer. Die verschiedensten Affekte drückt Grünewald mit gleicher Meisterschaft aus: Zorn (Bl. 8), seelischen (Bl. 9) und physischen Schmerz (Bl. 20), Entsetzen (Bl. 32), Erotisches in verschiedenen Schattierungen: das kosende Paar (Bl. 18), die überraschten Ehebrecher (Bl. 21), Davids lüsterne Blicke beim Anblick Bathsebas. Besonders Visionäres, Spukhaftes, Gespenstisches entspricht seiner Eigenart. So die Totengerippe, welche den Liebhaber aus der Kammer des Mädchens scheuchen. Das Unheimliche, Erregte der Szene besonders meisterhaft. Dann die verschiedenen Teufelsszenen: das in der Luft umherspringende Teufelchen (Bl. 11), die komisch wütenden, welche das Geschwätz der Weiber in der Kirche aufschreiben (Bl. 12), die drastische Bekehrung der eitlen, sich «mutzenden» Frau (Bl. 13), der gespenstische, wilde, erregte, im Kampf mit Michael um eine Seele (Bl. 16), meisterhaft in der Charakteristik des Gegensatzes des guten und bösen Geistes. Die Perspektive beherrscht er jetzt fast mit Sicherheit, die häufig vorkommenden Betten werden in verschiedener Ansicht schräg verkürzt gezeichnet. Da-

neben behält er die Vorliebe für Anordnung ganz vorn am Rande bei, ohne irgendwie ein enges Schema anzuwenden. Die Anordnung ist im Gegenteil sehr mannigfach: reliefartig mit Profilfiguren, in die Tiefe mit Rückenfiguren. Besonders wichtig ist das Abschneiden halber Figuren durch den Rand, das er mit Bewußtsein anwendet, um die eilige Bewegung auszudrücken (Bl. 4, 5 meisterhaft mit wenigen Figuren auf engem Raum der Eindruck des Gefechtes, 10 das eilige Hereinstürzen, 19 das Davonschleichen, 37 eilfertiges Bedienen, 42, 44 eiliges Ankommen zu Pferd). Dieses malerische Kompositionsprinzip, das Grünewald schon vor 1500 anwendet, sollte erst in dem großen Jahrhundert des malerischen Stils, dem XVII., das mit Tizian, Veronese, Tintoretto beginnt, zur Herrschaft gelangen. Damit im Zusammenhang bekundet sich denn auch das malerische Sehen in jedem dieser Holzschnitte in der Betonung belichteter und beschatteter Flächen, die schon beim Durchblättern das auffallendste Merkmal ist. So gibt er in Adam und Eva (Bl. 15) malerisch gesehene und malerisch in Licht- und Schattenflächen behandelte Akte; trotz der farblosen, auf lineare Behandlung drängenden Technik also dasselbe Prinzip wie in den Bildern in Alt-St. Peter. Und wie im Nackten, so in der Gewandung, im Binnenraum wie im Freien. Daher die Anordnung der Bettdecken so, dass sie dem Licht möglichst große Flächen bieten. Dabei ist die Beobachtung im einzelnen sehr sorgfältig (vgl. Eva mit Adam!), so daß Art und Stärke der Beleuchtung und des Tons mannigfach wechseln.

Diese sehr wichtige malerische Qualität der Schnitte ist sonderbarerweise bisher ganz übersehen worden. Die fehlerhaften untern Extremitäten sind fast verschwunden. Bewegte Kontraposte (Bl. 13, 24) sind eigenes Gewächs und wie die nackten Engelchen (Bl. 10) nicht etwa aus einem «italienischen Einfluß» zu erklären. In der Landschaft kommt neben der steil ansteigenden mit vielen Ueberschneidungen auch die offenere mit welligem Terrain vor. Größere Bäume werden vom Rahmen durchschnitten (malerisches Prinzip!). Von den im ganzen zurücktretenden biblischen Szenen ist die Verkündigung leider durch einen schlechten Schnitt verdorben. Die h. Frauen am Grabe sind denen in Straßburg ebenso wesensgleich wie der

Christus der Hochzeit zu Kana, einer sehr lebendigen Szene, dem in dem zunächst folgenden Werke des Pinsels. Die zarten, zierlichen, nur wenig stilisierten Blumenranken lassen auch hier noch den Zusammenhang mit der Straßburger Illustration erkennen.

Im folgenden Jahre 1494 ging aus Bergmanns Offizin das Buch hervor, das seinen Autor bis auf den heutigen Tag berühmt gemacht hat, das Narrenschiff, die Satire auf alle Stände, wieder mit moralisierender Tendenz, das Werk mehr eines geistreichen, belesenen, scharf beobachtenden Gelehrten als eines bedeutenden Dichters. Es war ein literarisches Ereignis, Nachdrucke, Uebersetzungen, neue Auflagen folgten auf dem Fuße. Der Freundeskreis war des Lobes voll: Tritheim nennt es eine «divina satira», Locher Brant den ersten deutschen Dichter, Geiler predigte über die einzelnen Kapitel. Nicht geringen Anteil an diesem Erfolge hat die Illustration. Doch sind einmal mehrere, z. T. sehr geringe Hände daran beteiligt, dann ist der Schnitt sehr ungleich, und auch innerhalb der Arbeit unsres Meisters, der die meisten und bedeutendsten Zeichnungen lieferte, die Qualität und Sorgfalt keineswegs gleich. Man fühlt den stärkeren Zwang, den Brant wieder ausübte, vielleicht hatte er auch Eile mit der Herstellung. In der neuen Auflage 1495 kamen noch drei und in Lochers lateinischer Uebersetzung 1497 noch ein neuer Holzschnitt unsres Meisters hinzu.[26] In einigen ist die Anknüpfung an die Typen des Ritters vom Turn unverkennbar, meist treten neue, aus der besondern Aufgabe geschöpfte, hinzu. Manchmal widerstrebte auch der allzu geklügelte Vorwurf der bildlichen Gestaltung. Im allgemeinen aber ist der Illustrator an schöpferischer und anschaulicher Kraft dem Dichter überlegen. Stark erregtes, aufgeregtes, unmittelbares Leben zeichnet gleich das Titelblatt mit der Fahrt nach Narragonien zu Schiff und zu Wagen aus. Dieser charakteristische Eindruck der Erregtheit wird außer durch die Bewegung, Mimik und Gesten der Figuren auch durch den lockern, flotten, raschen Strich, den welligen, bewegten Kontur hervorgerufen. Bis zur Raserei ist sie gesteigert in dem Blatt «Von luchtlich zyrnen», in einem andern (h II) ist die ganze Landschaft Bewegung. Manchmal ist das

Narrenschiff.

Können der Hand der Kraft des Sehens und Empfindens nicht gewachsen, wie denn die schwachen Extremitäten häufiger sind als im Ritter vom Turn. Oft ist es auch Nachlässigkeit, denn schwierigere Probleme, wie aus der Luft herabstürzende Körper, werden überraschend gelöst. Der Narr ist nicht nur ein Typus etwa, sondern ein ganzes Arsenal von solchen, auf jedem Blatt fast ein andrer, er ist Trottel, Rauhbein, Simpel, Hallunke, Misanthrop (mit den charakteristisch schielenden Augen), Wichtigtuer, Eulenspiegel mit vor Schalkheit blitzenden Augen, geistvoller Mephisto (l i ein Hauptblatt). Berühmt ist das Bild «Von fullen und prassen» (c v) wegen der Schärfe und Lebendigkeit, mit der die verschiedenen Temperamente und Charaktere beobachtet und dargestellt sind. Sehr lebendig sind auch hier wieder die Tiere, auch sie mit ausdrucksvoller Mimik (ein Gemeingut aller Karikatur), die lachenden Schweine (c iii), der köstliche Schnauzl (t viii). Er wird uns noch wieder begegnen, wie denn eine Reihe Typen (vgl. besonders b i, s iii, t vii, 1497 m iii) diese Holzschnitte mit den Gemälden in Darmstadt und Dresden unmittelbar verknüpfen. Kontraposte erscheinen hier zu schwierigen, komplizierten Drehungen gesteigert (e vii, l viii). Dämonische Szenen, in denen der Tod oder der Satan auftreten, gelingen auch hier besonders gut (d iii, o viii); man fühlt, daß ihm diese Sphäre besonders vertraut. Das Abschneiden durch den Rahmen ist hier seltner, es kommen aber Kühnheiten vor wie die, daß er von Pferden nicht nur bloß das Vorder-, sondern auch bloß das Hinterteil sehen läßt (1497 o i)! Kleine Narren tummeln sich auch in den prächtigen Randleisten. Bald ist es eine einfache, sich schlängelnde naturalistische Ranke mit Blättern, Blüten und Früchten; bald windet sich um einen Stab stilisiertes spätgotisches, heraldisch-architektonisches Blattwerk; mit beiden Elementen verbinden sich dann Figuren oder beide Elemente miteinander und mit Figuren in einem dichten Geschlinge, in dem auch hie und da Tiere vorkommen. Der germanische ornamentive Spiel- und Schnörkeltrieb ergeht sich hier in Schöpfungen, die allein das Buch (in der editio princeps) den besten Erzeugnissen der gesamten deutschen Buchillustration an die Seite stellen.

Der malerische Charakter der Illustrationen zum Ritter vom Turn ist hier einer mehr zeichnerischen, den Bedingungen des Schnittes angepaßten Behandlung gewichen. Das darf nicht etwa dazu verführen, zwei verschiedene Hände erkennen zu wollen. Denn in einer Reihe wahrscheinlich vor dem Narrenschiff entstandener Holzschnitte haben wir die Uebergänge von einer Manier zur andern. Grünewald schmückte nämlich die Carmina des Brant «in laudem gloriose virginis Marie multorumque sanctorum» mit zwölf kleinen Holzschnitten.[27] In einigen von diesen, wie den vor Landschaft stehenden schlichten Figuren des h. Valentin und des h. Ivo haben wir die charakteristische Modellierung der Gewandung in belichteten und beschatteten Flächen und die Gewandung aus schweren Stoffen entsprechend angeordnet. Der primitivere Eindruck dieser Blätter rührt lediglich von einem ungeschickten Holzschneider her. Die vielleicht etwas später gezeichneten Blätter, wie die Madonna, die Verkündigung, die Anbetung des Kindes, den Sebastian bekam ein besserer Arbeiter in die Hände, der die leicht hingeworfenen Zeichnungen mit dem feinen, zarten, lockern Strich gut herausbrachte. Hier haben wir den engsten Zusammenhang mit dem Narrenschiff. Alle Blätter zeichnen sich durch frisches, unmittelbares Leben aus, das namentlich aus den Augen spricht. Auch in diesen kleinen, ohne besondere Sorgfalt gezeichneten Figürchen ist immer der möglichst lebendige und bezeichnende Ausdruck der seelischen Empfindung angestrebt. In der Madonna «in der Sonnen» begegnet uns zum erstenmal ein bestimmter, anmutiger, zarter Typus. Charakteristisch für das Formgefühl sind die wellig bewegten Strahlen. In der Gewandung liebt er jetzt mehr gezogene Falten. Zum erstenmal haben wir auch Szenen aus der Welt der Schmerzen und Leiden Christi. Die Tiefe der Empfindung in diesem «Haupt voll Blut und Wunden», die ausdrucksvolle Neigung des Kopfes, der Blick lassen ahnen, welche Verkörperung diese Empfindungswelt einmal durch unsern Meister finden wird. Auch der Sebastian ist der Vorläufer eines spätern größern Holzschnittes in der bewegten Haltung, dem erregten Ausdruck, dem scharfen Knie, dem geschlungnen Schamtuch. Der Waldeinsiedler Onofrius, ein markiger Charakter, ist den Rübezahlen

Brant, Carmina in laudem.

in Alt-St. Peter ebenso verwandt, wie dem Antonius und Paulus des Isenheimer Altars. Der Kenner Grünewalds wird in dem Valentin und Ivo sogleich den schielenden Blick zur Seite und das ausdrucksvolle Motiv des Handgestus mit den zwei lang ausgestreckten Fingern bemerken. In den Randleisten überwiegt diesmal das heraldisch-architektonische Blattwerk.

Kleinere Schnitte.

An diese kleinen Blätter reihen sich unmittelbar an zwei Holzschnitte gleichen Formats in zwei 1496 erschienenen Werken Lochers.[28] Wieder sind es die stehenden Figuren (en face, im Vordergrund, vor Landschaft), zweier Heiligen, Hieronymus mit dem Löwen und Katharina mit dem Buch und Schwert. Beachten wir bei Hieronymus den erregten Ausdruck, den schielenden Blick, die wellige Modellierung des Nackten: bei Katharina, in der wir den uns vom Auferstehungsengel in Straßburg bekannten breit-ovalen Typus wiederfinden, das malerisch breit auf der Gewandung aufliegende Licht.

Brant, Varia Carmina.

Bedeutender und interessanter ist das Porträt Brants, das Grünewald für den Titelholzschnitt seiner Varia Carmina 1498 zeichnete. Er kniet im Freien, in einer sonnigen Landschaft, im Profil nach rechts, so daß das Licht voll auf Kopf, Schaube und auf das Blatt Papier fällt, das er vor sich hält, während der Rücken und das am Boden ausgebreitete Gewand im Schatten liegen: die freie, von aller Konvention unabhängige Anordnung eines Malers, dessen Lebenselement das Licht ist. Der durchgearbeitete, physisch wie psychisch gleich lebendig charakterisierte Kopf blickt mit frommer, feierlicher Emphase nach oben. An einem Baume als Symbol seines Dichterruhmes ein Kranz, sicherlich ein bestellter. Während die von Höhenzügen begrenzte Landschaft stark in die Tiefe geht, ist das große Wappen vorn unperspektivisch in der Fläche gezeichnet. Dieser Holzschnitt ist etwas größer.[29]

Basler Diurnale.

Das gleiche kleine Format wie die vorher besprochenen haben endlich drei Schnitte in einem Basler Diurnale auf der Karlsruher Hofbibliothek, dessen Auffindung ein Verdienst Weisbachs ist (1499). In der Anbetung der Könige treffen wir alte Bekannte aus der Anbetung des Kindes des Heiligengedichts und weiter zurück der Bilder im Straßburger Museum. Die Figuren eng zusammengerückt ganz im Vordergrund: Maria in

einem mächtigen Strahlennimbus; Licht und Schatten scharf beobachtet und fein gestimmt. In schärferem Licht von rechts oben sehen wir in dem zweiten Blatt den König David im Freien in einem Hofe betend knieen. In der Luft schwebt ein Engel, ihm Genesung des Sohnes verheißend, den wir links in einem offenen Gelaß auf dem Krankenlager erblicken (nur Kopf und Brust). Die Illusion des Schwebens, dies Thema des XVII. Jahrhunderts, tritt hier zum erstenmal bedeutungsvoll im Werke Grünewalds auf. An dritter Stelle endlich behandelt der Meister, noch befangen und auf zu engen Raum angewiesen, ein visionäres Thema, das durch ihn später die genialste Gestaltung in der ganzen deutschen Kunst finden sollte: die drei Lebenden und die drei Toten. Am Kreuzweg erscheinen den drei Reitern plötzlich als furchtbare Mahnung die drei Gerippe. Entsetzen packt Rosse und Reiter, unheimlich grinsen und funkeln die Totenköpfe. —

Hand-zeichnungen.

Neben diesen Holzschnitten entstanden einige Handzeichnungen.[30] Ihr stilistischer Zusammenhang mit jenen ist so eng, daß man sich auf sie gestützt hat, um die Holzschnitte Dürer zuzuschreiben. Sie lassen dieselbe malerische Tendenz und, bei manchem Ungleichen und Schwankenden eines noch jungen Künstlers, noch stärker und unmittelbarer die Kraft seiner Begabung erkennen. Es sind rasch hingeworfene Studien unmittelbar nach der Natur.

Paris, Bonnat.

Die beiden frühesten sind im Besitz des Malers Bonnat in Paris (Abb. L. 346 u. 345). Wie lebendig, keck, plötzlich tritt die «Dame im Schleppkleid» aus dem leeren Grunde hervor, Blick und markanter Gestus der Hand eine unmittelbare Aufforderung an den Beschauer! Der persönliche Duktus in dem zierlichen Bau und Wuchs wie dem Typus ist stärker als der Anklang an Schongauer. Mit flotter Hand ist die Form nur leicht umschrieben, in losen, unregelmäßigen graden Strichen und hüpfenden Häkchen sind belichtete und beschattete Flächen als Wesentliches gegeben. Dem entspricht der unruhige, gebrochne, «malerische» Kontur. Und helle ist das Dämchen wie sein Schöpfer, der Illustrator des Narrenschiffs. Interessanter noch ist die zweite, 1493 datierte, Federzeichnung, ein ganz unmittelbar nach der Natur gezeichneter weiblicher Akt, aus

ziemlicher Nähe, en face, nur Kopftuch und Pantöffelchen. Hier ist es noch deutlicher, wie das Auge des gebornen Malers das Nackte in Gegensätzen belichteter und beschatteter Flächen sieht und die Technik mit ganz unregelmäßigen Strichelchen nur die malerische Erscheinung der Oberfläche herauszubringen strebt. Dabei ist — ein Beweis für das Können — doch die Form sehr lebhaft gefühlt und keineswegs flach oder hölzern.

Gegensatz zu Dürer.

Dürer hat niemals so gesehen und infolgedessen niemals so modelliert; auch stand er der Natur damals noch lange nicht so frei und unmittelbar gegenüber. Die plastisch-organische Form ist in seinen befangensten Anfängen wie seinen reifsten Schöpfungen das A und O seiner Kunst. Dem entspricht in seinen frühsten Zeichnungen die fast pedantisch regelmäßige Schraffierung mit spitzer, dünner Feder, der bestimmte zeichnerische Kontur. In allen seinen Frühwerken sehen wir ihn viel befangener, viel abhängiger von fremden Mustern, als Grünewald. Beide kamen von Schongauer (daher die häufige Verwechslung), aber grade der Stecher Schongauer, der Dürers ausgesprochenes Vorbild, gab Grünewald nichts mit. Wie außerordentlich befangen, geistig und technisch unentwickelt ist das Porträt des Vaters von 1490! Vergleicht man es mit dem gezeichneten in der Albertina, so zeigt sich schon hier, daß es bei ihm haperte, wenn's ans Malen ging. Auf dem Wege vom Auge durch den Arm, den Farbentopf und den Pinsel ging bei ihm nur zu viel verloren. Es scheint mir kaum glaublich, daß er das reifere und freiere Jünglingsporträt im Germanischen Museum früher sollte gemalt haben. Es steht dem Selbstporträt von 1493 jedenfalls näher, in dem man die wohltätig reifende und befreiende Wirkung der Wanderschaft spürt.[31] Daß er in Kolmar und Basel war, ist das einzige, was wir von der Wanderschaft positiv wissen. In einigen Handzeichnungen aus dem Anfang der 90er Jahre ist er denn auch noch stark schongauerisch. (Berlin, h. Familie; Erlangen, h. Familie).

Begegnung mit Dürer in Basel.

Grünewald und Dürer waren gleichzeitig in Basel für die Buchillustration tätig. Schon deshalb ist eine Berührung zwischen ihnen sehr möglich. Ich glaube aber, daß wir sogar einen positiven und sehr merkwürdigen Beweis dafür haben.

Grünewald zeichnete nämlich auf die Rückseite jener Erlanger h. Familie D ü r e r selbst in flüchtiger Skizze.[32] (Abb. L. 429 und Jb. XV). Dürer sitzt, fast en face, an einem Tisch und stützt den Kopf in die rechte Hand; stark aus der Nähe gesehen. Die malerische Modellierung, bei der doch die Form nicht zu kurz kommt, Kontur, Strich erinnern durchaus an die Zeichnungen bei Bonnat. Die drohenden Augen, welche den Eindruck beherrschen, lassen uns einen tiefern Blick tun in die drängende, gährende, unzufriedene junge Seele, als Dürers Selbstporträts. Diese erste Begegnung macht uns auch das spätere längere Zusammensein erklärlicher. Dürer kehrte 1494 über Straßburg heim. Aber noch in der 1496 datierten aquarellierten Federzeichnung Grünewalds in Berlin (L. 3) möchte man in der detaillierteren Behandlung eine Nachwirkung dieser Begegnung verspüren. Ein L i e b e s p a a r sprengt, dicht aneinander geschmiegt, zu Pferd fröhlich durch eine heitre Landschaft. Er in Stutzertracht mit mächtigem Federbusch (ein uns schon bekanntes Motiv), in der erhobenen Hand die Peitsche, wendet sich zurück zu dem Mädchen, das sich an ihm festhält. Die Typen sind uns aus Alt-St. Peter, dem Terenz und Ritter vom Turn wohlbekannt. Satteldecke und Kleid des Mädchens bilden unten drei charakteristische Zipfel. Auch die durch den Rand abgeschnittenen Bäume links und den hohen Horizont kennen wir schon. Hügeliges Gelände, auf dem rechts ein Schlößchen, faßt einen See ein. Die Landschaft ist in leichten grünen, gelben und graublauen Tönen laviert, an den Figuren nur eine Andeutung von Inkarnat. Die Strichführung ist rasch und locker, eingehender als sonst. Wie das springende Hündchen vorn lebendiger ist als das Pferd, so ist im ganzen das Blatt im Ausdruck und in der Freiheit der Faktur schwächer als die andern.

Erlangen, Handzeichnung, Porträt Dürers.

Berlin, Handzeichnung, Liebespaar.

Lebendiger und freier behandelte Grünewald etwas später ein sehr ähnliches Thema in der Zeichnung eines s p r e n g e n d e n R e i t e r s in London (L. 209). Das Pferd ist wieder in ganzer Breite im Profil genommen. Beim Reiter ist die emporschnellende Bewegung im Galopp, der erregte Ausdruck, der spähende Blick vortrefflich beobachtet, wenn auch die Bewegung des Pferdes noch nicht gelungen ist. Durch die weniger detaillierte Behand-

London, Handzeichnung, Reiter.

lung ist der Ton wieder wahrer und feiner. Das Ganze in krausen, unregelmäßigen Strichen flott und rasch hingeworfen. —

Darmstadt, Dominikus-altar.

Gegen Ende der 90er Jahre muß das Werk entstanden sein, das den Abschluß dieser Periode bildet, der sehr bedeutende Dominikusaltar, d. h. die barbarisch verstümmelten Reste, die uns im Darmstädter Museum erhalten sind.[33] Es sind drei Szenen aus der Legende des Heiligen: Tod, wahrscheinlich das Hauptbild, leider am schlimmsten beschnitten, Himmelfahrt und Krönung im Himmel: und drei Passionsszenen: Gefangennahme, Geißelung, Beweinung. (Taf. V—X.) In allen ist ein Mensch, ein Temperament, ein Empfinden, ein Stil. Sind es Vorder- und Rückseite eines oder Reste zweier Altäre? Es läßt sich nicht mehr entscheiden. Der kleinere Figurenmaßstab von 220/1 kann durch den Platz bedingt sein. Wir werden später sehen, daß Grünewald sogar in einem Bilde verschiedene Maßstäbe anwendet. Auf der Krönung findet sich der Rest einer Inschrifttafel, nach der unter diesem Bilde eine Kreuzigung gewesen sein muß. Wer findet diese verlorene Kreuzigung von Grünewald? Das bedeutendste Bild ist die Beweinung. Welche Intensität der Empfindung und überzeugende Kraft der Charakteristik! Diese gebrochnen Augen Christi, diese glühenden, tränenlosen der Frauen; welche Empfindung in Gebärden und Gesten, den Händen der Mutter und des Sohnes! Und diese große heilige Stille des Schmerzes, die Oede der Landschaft! Der dies malte, griff wohl tiefer und höher als der Schwarm, von dem dieselbe Szene unzählige Male gemalt. In der Geißelung wie lebendig die erregte Bewegung des Auftritts, mit welcher Schärfe die Charaktere kontrastiert! Der Blick Christi, der sagt, wie hoch er über dieser Schmach stehe, die haßfunkelnden Augen und gleichgültig geschäftsmäßigen Mienen der Schergen. In der Gefangennahme noch gesteigert die dramatische Bewegung, noch schärfer ausgeprägt die Charaktere: die rührende Ergebenheit in Christus, die Tücke in Judas. Tizian war nicht der erste, welcher Adel und Gemeinheit packend kontrastierte. Visionäres Schauen und Ahnen in Petrus, die niedrig geborene Kreatur in Malchus. Und welche Henkervisagen und Fäuste, der brüllende Soldat! Das ist nicht die rüpelhafte Rohheit um jeden Preis, wie in so vielen Darstell-

ungen des Jahrhunderts, es ist bewußte und eminente Charakteristik. Im Tode des Dominikus die brechenden Augen, die Nuancen des Schmerzes, der stille Adel, die unerhörte Gebärdensprache der Hände, nicht einem andern abgeguckt wie in Dürers Bild in Rom, sondern notwendiger Ausdruck persönlicher Empfindung. In den beiden letzten das Feuer der Blicke, der Heilige ganz visionär, der bewegte Jubel der Engel. Die Typen oder ihre nächsten Vorläufer sind uns bekannt, auch Eigenheiten, wie die Kopftücher, die geschlungnen Knoten, gezogene Falten und wehende Zipfel; auch die Anordnung: wenig Figuren möglichst vorn, hoher Horizont. Ich glaube, daß die Dominikusszenen etwas früher gemalt sind als die andern, sie sind um einen Grad befangner, und die malerische Tendenz ist etwas weniger ausgesprochen. Wir werden sehen, welche Entwicklung Grünewald allein innerhalb des Isenheimer Altars durchmachte. Hauptfaktor ist das Licht. Auf dem Mönchsbild fällt ein starkes Licht von rechts auf lauter weiße Kutten. Es ist, mit einem modernen Ausdruck, «eine Symphonie in Weiß» oder, genauer, in lauter farbigen Brechungstönen von Weiß: blau, lila, grau, braun, grün. Die Köpfe sind aufs Feinste in färbigen Schatten vom vordersten zum hintersten abgetönt. In der Gefangennahme ergibt ein Streiflicht von oben neben belichteten Partieen gleich tiefe Schatten, als hellste Note den gelben Rock des Schergen. In der Geißelung im Binnenraum die Gestalten umspielendes Helldunkel, in der Beweinung Freilicht! Der Akt ist in jener im matten, spielenden Licht mit zarten braungrünen Schatten modelliert, in dieser im volleren, stärkeren Licht mit weniger Schatten. Das Inkarnat immer färbig mit Weiß, Karmin, Grau, Grünlich. Licht und Schatten beherrschen die Farbenkoloristik. Die Farben ergeben einen vollen, leuchtenden Akkord: in den Dominikusszenen viel Rot, daneben Gold (außer dem Grund Kronen, Leitern, Nimben), dann möglichst gebrochne Töne: Dunkelgrün nach Goldbraun, Hellgrün nach Gelb, Gelb nach Rotbraun, Weiß immer farbig gebrochen; der Akkord immer verschieden. Dem entspricht das Formgefühl, das temperamentvolle Kneten in einem weichen Material; das wellige Liniengefühl. Charakteristisch für diese und die folgende Zeit ist eine eigentümliche

schwarzbraune Konturierung, im Grunde ein Widerspruch gegen die malerische Anschauung, die denn auch hier schon damit ringt. Der Kopf des speienden Schergen z. B. ist ganz weich nur mit der flüssigen Farbe (nicht der Linie) in Licht und Schatten modelliert. Verglichen mit den Straßburger Bildern wird die Modellierung immer weicher. Die Pinselführung ist leicht und flüssig, je mehr im Licht, um so offner, am breitesten und freisten in der prachtvoll durchsonnten Landschaft der Beweinung. Am festesten und härtesten ist die Gewandung gemalt, weicher das Nackte, aber noch mit einem stark verbindenden Lasurschmelz, besonders flott und weich die Haare. Aus dem rein malerischen Wollen erklärt sich die Gleichgültigkeit gegen jede akademische Korrektheit der Form. Nirgends ist ein kleinliches, gepimpfeltes Detail. So groß und frei gesehen und so breit gemalt wie dies Stück Landschaft mit Wiesen, Büschen und Felsen in der Sonne ist keine zweite deutsche der Zeit. In der Technik ist nichts mehr befangen und schulmäßig. Der Zusammenhang mit Schongauer ist nur noch ein ganz loser und zwar bezeichnenderweise enger mit der gemalten als der gestochnen Passion. Man fühlt, Der hat in jeder Hinsicht soviel Eignes zu sagen, daß er die übrige Schar charakterloser Nachtreter weit hinter sich läßt. Man verfolgt die schnelle Entwicklung, die ihn bald zu einem Gipfel führen muß.

Es sollte aber ganz anders kommen.

II. KAPITEL.

In Nürnberg.

Nürnberg. Glasscheiben.

Zu den bedeutendsten Glasgemälden im Germanischen Museum gehören zwei runde Scheiben (Nr. 155/6). In Dreipässen sind links der Reiter Tod mit gespanntem Bogen, rechts ein Geistlicher am offnen Grabe dargestellt. Sie halten höhnende Zwiesprache, wie in dem goldgelben Rand verzeichnet steht: «Cave miser, ne meo te confixum telo in hoc tetro collocem feretri lecto» ruft der Tod; «Quid minaris quod hoc monente sepolcro eciam si velis cavere nequeo» erwidert gelassen der Sterbliche. Durch die sehr lebendige Charakteristik und die einfach großen, der spezifischen Technik vorzüglich angepaßten Farbenkontraste fesseln die Scheiben vor andern den Blick. In faulem Trott trabt eine magre Rosinante, die Trägerin des halb verwesten Schützen, der mit beiden Armen den gespannten Bogen mit dem Pfeil erhebt und glühende Augen auf das Opfer richtet. Um Lenden und Schulter weht ihm ein mantelartiger Zeugfetzen, am Bande hängt über die linke Schulter ein pfeilgefüllter Köcher. Hinter dem Gaul liegt in der Landschaft quer durch eine große hölzerne Bahre. Ebenso rechts über dem offnen Grabe, in dem ein grinsender Schädel, quer durch der Grabdeckel. Davor steht in reichem Ornat der Kanoniker, mit ausdrucksvoller Geste in das Grab hinab und zum Himmel hinaufweisend. Im Hintergrund ein Stück Nürnberg mit Blick auf St. Sebald. Die koloristische Wirkung durch wenige ruhige Farben ist bedeutend: links in kräftigem Kontrast gegen blauen Himmel und grüne Landschaft der weiße Tod, die goldgelbe Bahre, der hellviolette Gaul; rechts der blondhaarige Mann in Lila und Weiß auf grünem Rasen, in dem schwarzen Grab grell der weiße Schädel, violett der Deckel. Die bräunliche

Schattierung sehr sorgfältig und fein. Zu der linken Scheibe hat sich nun im Kestner Museum in Hannover die Visierung, eine feine Federzeichnung, erhalten,[34] mit dem Datum 1502 in der Umschrift, mit unbedeutender Abweichung in der aus Reben gebildeten Rahmung. Die Zeichnung läßt den Stilcharakter noch deutlicher erkennen. Sie ist von leichter Hand fein und zart durchgeführt, vorn detailliert, hinten skizzenhafter, das Pferd vortrefflich lebendig modelliert, sehr fein und delikat in Licht und Schatten das Ganze. Ein Vergleich mit den frühern Todesdarstellungen und dem Darmstädter Altar läßt keinen Zweifel an Grünewalds Autorschaft. Ganz seines Wesens ist der so wirkungsvolle Kontrast von innerer Erregung und äußerer Ruhe in beiden Scheiben, das leuchtend ausdrucksvolle Auge des Tieres, der gezackte Kontur, der Handgestus.

Hannover, Handzeichnungen dazu.

1502 war Grünewald also in Nürnberg. Die plastische Behandlung des Pferdes, die subtilere, detailliertere Behandlung im ganzen sagt uns auch, wo er in Nürnberg war: in Dürers Werkstatt.

Sandrart.

Sandrart wußte noch von nahen Beziehungen zwischen Grünewald und Dürer. Diesem unserm deutschen Vasari verdanken wir das Wenige, was wir über Grünewalds Leben überhaupt wissen, und sogar seinen Namen. Statt dankbar zu sein, hat man bis in die neueste Zeit seine Angaben mit ganz ungerechtfertigtem Mißtrauen aufgenommen. Weil seine ungefähre Schätzung des Todesjahres falsch ist, sind es nicht auch seine übrigen Mitteilungen. Grünewalds Bilder hatten auf Sandrart einen starken Eindruck gemacht, er war ein Kenner seiner Manier und für seine Teutsche Academie bemühte er sich besonders um Nachrichten über ihn. Als Frankfurter Kind konnte er aus einer guten lebendigen Tradition schöpfen. Er erinnerte sich aus seiner Jugend, dass ihn sein Schulweg bei dem alten Maler Uffenbach vorbeiführte. War der Alte bei guter Laune, so zeigte er ihm ein ganzes Buch mit herrlichen Kreidezeichnungen Grünewalds, die er von seinem Lehrer Grimmer, einem Schüler Grünewalds, überkommen hatte. Nach Uffenbachs Tode kamen sie in das Kabinett des Frankfurter Liebhabers Schelkens. Dort sah sie Sandrart wieder.

Jugendporträt Grünewalds.

Er gibt nun zu der ersten Stelle, wo er von Grünewald spricht,[35] dessen Jugendporträt nach Dürer, ein Brustbild

en face mit Dürers Monogramm. Daß das Urbild, Gemälde oder Zeichnung, verschollen, beweist nichts gegen seine ehemalige Existenz und die Richtigkeit von Sandrarts Angabe. Ein bartloser, junger Mann gegen Dreißig blickt aus melancholischen, etwas schielenden Augen; ein schmerzlicher Zug um den Mund spricht von jungen Leiden und einem erregbaren Temperament.

Später sah Sandrart in Nürnberg im Stromerschen Kabinett ein zweites Porträt Grünewalds, das ihn in ältern Jahren darstellte,[36] und bildete es in einem Nachtrag ebenfalls ab.[37] Mit diesem stimmt das Erlanger Selbstporträt Grünewalds, eine bezeichnete und 1529 datierte Kohlezeichnung, überein, Sandrart bestätigend. Sehr mit Unrecht hat man aber allgemein, weil das Erlanger mit dem andern nicht überein, dies Jugendporträt bei Seite geschoben.[38]

Der Augenschein lehrt, daß wir in beiden Bildnissen denselben Menschen vor uns haben, von verschiedenen Händen dargestellt, im einen jung, im andern alt, Physis und Psyche aber dieselbe.

Endlich hat uns Grünewald selbst außer der Vedute auf der Scheibe noch einen sehr deutlichen Hinweis auf seine nahen und wichtigen Beziehungen zu Nürnberg gegeben. Er fügte seinem (selten angewandten) aus einem verschlungenen M und G bestehenden Monogramm zweimal (auf dem Lorenz in Frankfurt und dem Rahmen in der Schneekapelle der Aschaffenburger Stiftskirche) ein großes N bei. «Noricus» ist dafür jedenfalls eine bessere Erklärung, als gar keine, womit man sich bisher begnügte.[39] Wollte er damit Nürnberg als seinen Geburtsort bezeichnen? Oder als Heimat seiner Familie? Das zu entscheiden, fehlt es an jedem Material. Oder wollte er sein Schulverhältnis zu Dürer damit verewigen? Dafür haben wir eine ganze Reihe stilkritischer Anhaltspunkte.

Dürer um 1500.

In Dürers Entwicklung war um 1495 eine entscheidende Wendung eingetreten durch seine Berührung mit italienischer Kunst.

Erste italienische Reise.

Eine bestimmte Gruppe 1494 und 1495 datierter Zeichnungen läßt gar keinen Zweifel daran zu, daß Dürer damals in Italien von italienischer Kunst entscheidend beeinflußt worden

ist. Dazu kommt, daß wir ihn an der Hand seiner Landschaftsaquarelle auf der Brennerstraße begleiten können. Aus einem innern Grunde scheint es mir wahrscheinlicher, daß diese Zeichnungen auf der Hinreise entstanden und nicht auf der Rückreise, wie Haendcke will. Ein Künstler reist nicht wie ein Geschäftsmann mit einer Ziffer mit möglichst viel Nullen im Kopf und vor der Nase, ein Künstler macht die Augen auf. Und die Landschaften sagen uns ja deutlich genug, mit wie empfänglichem Auge und Sinn er die grandiose Bergwelt aufnahm. Gegenüber der reizlosen Nürnberger Gegend, in der er aufgewachsen, war das ja ein ungeheurer Kontrast. Und ebenso groß war der Unterschied des Lebens und der Kunst, die ihm hier entgegentraten. Statt der Enge und Spießbürgerlichkeit deutschen Lebens und deutscher Kultur hier alles weit, frei, großzügig. Man halte nur mal Wolgemut neben Mantegna und man wird begreifen, was dieser Alpenübergang für Dürer bedeutete. Der Genius, der in der Apokalypse lodert, ist hier erst entbunden worden. Er kopiert Mantegna, Pollajuolo, ja einen so unbedeutenden Nachtreter wie Credi mit einer Hingabe und Andacht, die uns deutlich fühlen lassen, wie wenig fest im Eignen Dürer damals noch war. Er zeichnet Venetianerinnen, Türken, Löwen, Rüstungen, vielleicht sogar Antiken, die ihm zu Gesicht kommen.

Den äußern Anlaß zu der Reise kennen wir nicht. Auch bei der zweiten haben wir ja darüber nur Vermutungen. Springer dachte an eine Beziehung zu Jacopo de' Barbari und eine Tätigkeit für den venetianischen Holzschnitt. Wir wissen aber nicht sicher, ob Barbari damals in Venedig war, wenn es auch nach dem vivarinesken Stil der von Morelli und Berenson ihm zuerkannten Frühwerke mehr als wahrscheinlich ist.[40]

Frau Agnes.

Denen, welche Thausings Raisonnement in der mit so großem Aufwand unternommenen »Rettung« der Frau Agnes mehr Glauben schenken, als ihren eignen Augen, scheint es ja freilich kaum glaublich, daß Dürer so kurz nach den Flitterwochen seine teure Gattin sollte verlassen haben. Das letzte Stündlein dieses Dogmas dürfte aber bald geschlagen haben.[41] Wer unbefangen die Bildnisse der Agnes und andrerseits Pirkheimers betrachtet, kann nur zu dem entgegengesetzten Resultat kommen wie

Thausing. Die Frau erscheint in allen Porträts als eine höchst unangenehme Person, während dieser Pirkheimer, wie er da vor uns steht, niemals der Lügner und Verleumder war, als der er bei Thausing erscheint. Dazu kommt die cynische Bemerkung Dürers über sein Weib in dem bekannten Brief, an der nichts zu deuteln und zu drehen ist. Dazu das beredte Fehlen jeder zärtlichen oder liebevollen Aeußerung von seiten Dürers. Was will es dagegen besagen, daß er sie auf die niederländische Reise mitnahm? Wer weiß denn, ob er sie nicht mitnehmen mußte? Auf der Handzeichnung von dieser Reise erkennt man wahrhaftig deutlich genug die Kommandeuse, welche die Hosen anhat. Aus solchen psychologischen Erwägungen (die alten Meister waren ja nicht nur «Meister», sondern auch Menschen) scheint es mir durchaus nicht unmöglich, daß er vielleicht froh war, Nürnberg für einige Zeit wieder verlassen zu können.

Frankfurt. Porträt einer Courtisane.

Das künstlerisch und menschlich merkwürdigste Dokument dieser Reise ist das Porträt einer venetianischen Courtisane in Frankfurt. Auf die Gefahr hin, als ein fürchterlicher Ketzer zu gelten, glaube ich nämlich, daß dieses Bild doch von Dürer ist.[42] Es ist in Auffassung, Anordnung, Blick, Hand den übrigen Porträts der Zeit auffallend verwandt. Die Drahthaare hatte zunächst das Modell. Sie kehren aber in derselben Behandlung wieder auf dem Porträt in Gotha und ein Rest sogar im Dresdener Sebastian. In Frankfurt heißt die ominöse Schöne «Bartolomeo Veneziano». Dieser hat tatsächlich dieselbe Courtisane gemalt in dem Porträt bei Melzi in Mailand. (Abb. Lermolieff, Galerieen zu München und Dresden, p. 222). Vergleicht man beide, so ist es m. E. evident, daß sie **nicht** von einer Hand sind. Das Mailänder ist ebenso venetianisch in Formgefühl und Behandlung des Nackten, wie das Frankfurter nürnbergisch. An den Kurfürst Johann wollen zwar Viele auch noch nicht glauben. In Gotha aber hängt er schon (mit Recht) als Dürer.[43] Hat man doch auch lange nicht glauben wollen, daß das Mittelbild des Dresdner Altars von Dürer sei! In diesem Gothaer Porträt nun ist der niederländische Einfluß, und zwar Memlings, in Anordnung, Landschaft, Technik, selbst Ton des Inkarnats offensichtlich.[44] Ebenfalls niederländischen Einfluß, und zwar von Goes, zeigt weiter eine bestimmte Gruppe von 1496/7:

Gotha. Kurfürst Johann.

der Dresdner Altar (nicht nur Einwirkung Mantegnas! Die Klappläden und die Landschaft sind niederländisch, ebenso die Typen Antons und der Maria), das Porträt Friedrichs des Weisen in Berlin, die Fürlegerin,[45] — der Meißner Altar.[46] Diesen wollte ja Scheibler sogar Goes selbst geben. An ihn erinnern in der Tat diese großartig ernsten, markigen, schwerblütigen Heiligen, diese herbe Madonna. Niederländisch ist auch die geschweifte Rahmenform. Nicht niederländisch, sondern deutsch ist aber die Technik. Und nun vergleiche man doch diese männlichen Typen mit denen des Dresdner Altars, ebenso die Hände, diese saubre Quaderarchitektur; die Madonna mit der Fürlegerin; die Komposition mit dem Bild im Bilde, den Durchblicken, der Baukasten-Architektur, mit dem Paumgärtner Altar und dem Florentiner Dreikönigsbild. Und ist das Kindchen nicht dürerisch? Vielleicht liegt es nur an der Eigenart von Thodes Diktion, daß man diesen seinen Bestimmungen mit so starker Skepsis begegnet ist. Er hat nicht verkannt, daß, wie beim Dresdner Altar neben Goes Mantegna Pate gestanden, so hier Bellini in der Komposition der Flügel, der Gewandung, der Farbe. Und wenn wir nun weiter beobachten, wie in der Komposition der Porträts teils der niederländische (Madrid) teils der venetianische Einfluß (Tucherporträts in Kassel und Weimar, der Krell in München, das männliche Porträt in Bergamo)[47] ausklingt, sollte da nicht doch gebieterisch die Frage sich aufdrängen, ob Dürer nicht zweimal in den Niederlanden war? Sandrarts diesbezügliche Angabe hat man immer einfach bei Seite geschoben. Nun hat Dürer selbst uns berichtet, sein Vater sei in der Jugend bei den «großen Künstlern» in den Niederlanden gewesen. Es ist wohl allgemein menschlich eine häufige Erfahrung, daß die Söhne in den Lehr- und Wanderjahren den Spuren der Väter folgen. Die Nichterwähnung in Chronik und Tagebuch ist kein Argument dagegen, da er in ersterer die Reisen von 1506 und 1520 mit keiner Silbe erwähnt und auch in den venezianischen Briefen nur an einer einzigen Stelle auf den frühern Aufenthalt anspielt. Die besprochene Kette von Werken scheint mir so fest zusammenzuhängen, daß man Dürers Urheberschaft und damit einen Aufenthalt in den Niederlanden nicht abstreiten

Meißner Altar.

Erster niederländischer Aufenthalt.

kann. Fragt sich nur, wann? Die zwei Jahre 1490—92 sind ganz dunkel. Burckhardt schickt ihn nach dem Osten. In seinen Werken fehlt es dafür aber an jedem Anhalt. Scheurls Ausdruck «peragrata Germania» würde die Niederlande nicht ausschließen. Aber in seinen frühesten Zeichnungen und dem Schnitt von 1492 ist nichts Niederländisches. Erst um 1496 sehen wir diese Elemente. Den Meißner Altar möchte ich etwas später ansetzen als Thode, 1496/97, nach dem Dresdner Altar. Die Einwirkung fremder Elemente auf einen Künstler ist nicht an einen Fahrplan gebunden. 1494 war er in Straßburg und Pfingsten wieder daheim. Da ist die Zeit allerdings sehr knapp, wenn wir auch nicht wissen, wie lang oder wie kurz er in Straßburg war. Außerdem stützt sich das nur auf eine Angabe im Imhofschen Inventar über zwei verlorene Bilder. Ende des Jahres zog er wieder nach dem Süden. Da lagen die Niederlande nun nicht grade auf dem Wege. Ein kurzer Aufenthalt kann aber immerhin in dieses Jahr fallen. Er kann auch 1495 auf dem Rückweg dort gewesen sein. Zur Entscheidung fehlt es an Material, angesichts der Werke muß die Berührung aber angenommen werden. Eine letzte, mir aber nicht wahrscheinliche Möglichkeit wäre die Vermittlung durch Gossaert, mit dem er bei den Arbeiten für Friedrich den Weisen zusammentraf. Wenn dieser auch ein Proteus war, so hat doch grade sein Dresdner Triptychon keinen Zusammenhang mit den fraglichen Werken Dürers.

Die Hauptwerke dieser Jahre, der Dresdner und Meißner Altar und die Apokalypse, haben einen großen Zug, der sie mit einem Ruck über die bisherige Nürnberger Kunst und über Schongauer hinaushebt. So radikal wie im Dresdner Altar war Dürer nicht wieder. Mit ungeheurer Energie strebt er die optische Illusion der Körperlichkeit und Raumtiefe an. Man kann sich das Gezeter und Gewimmer der «Alten» und der Kunstphilister in Nürnberg, die etwa die Tafel zu sehen bekamen, über diese «moderne Richtung», diese «häßliche» Madonna, dies «häßliche» Kind lebhaft vorstellen. Im Meißner Altar dann Einlenken in maßvollere Bahnen, Mantegnas und Goes' Herbheit gemildert durch Giovanni Bellini. In beiden aber die stärkste Anlehnung an fremde Vorbilder, nicht Schöpfen und Wachsen nur aus der

Natur und der eignen Phantasie. Das ist bezeichnend für Dürer. Ebenso, daß das genialste ein graphisches Werk ist. Jedes Blatt ist durchlodert vom Feuer intensiver Belebung, Kraft der Empfindung und des charakteristischen Ausdrucks; die Phantasie umspannt Welten und zwingt auch Unsinnliches zu sinnlicher Erscheinung; die Formensprache ist markig, knorrig, selbständig, linear-plastisch, holzschnittmäßig, der Strich sicher und schwungvoll, wie das alles vereint in keinem zweiten Werk zu finden. Die Kraft und Potenz, die Genialität dieses Wurfs hat Dürer nicht wieder erreicht, geschweige übertroffen, am wenigsten in einem der Altarbilder, nach denen das große Publikum sich seine grundfalschen Anschauungen von Dürer bildet. Freilich die Wissenschaft selbst hat lange Zeit gebraucht infolge ihrer Verkettung mit der Borniertheit des allgemeinen Geschmacksurteils, bis sie sich Dürer gegenüber auf einen im höhern Sinne kritischen Standpunkt zu stellen vermochte. Noch Thausing hatte die irrige Vorstellung von einem ununterbrochenen Anstieg in Dürers Kunst. Noch die jüngste Biographie von Zucker läßt diesen einzig wissenschaftlichen Standpunkt vermissen. Glaubt der Verfasser doch Dürer fortwährend entschuldigen zu müssen! Populäre Biographen gar, wie Knackfuß, sündigen munter auf den Bildermaler los. Und was man noch kurz nach Thausing unter Kunstwissenschaft verstand, darüber kann man Erbauliches nachlesen in W. Schmidts Biographie (in Dohme, Kunst und Künstler 1877). Das Porträt des Krell, das die Reihe der uns hier interessierenden Werke abschließt, findet dieser trotz der «häßlichen» naturwidrigen Landschaft und der «geschmacklos» behandelten Tracht doch noch annehmbarer als das des sog. Hans Dürer von 1500, das «doch gar zu unschön» ausgefallen sei. Nun, heute dünken uns die beiden die besten Porträts der betrachteten Reihe zu sein, weil sie in der Energie der Belebung, Charakteristik, Faktur, in dieser harten, markigen, knorrigen, eigenwilligen, holzgeschnitzten Modellierung am charaktervollsten, deutschesten, am meisten Dürer sind. Er hatte das Fremde verarbeitet oder abgestoßen, sich selbst wiedergefunden.

Apokalypse.

Dürer Graphiker, nicht Maler.

Porträts in München.

Aber nur zu bald sollte er wieder abgelenkt werden von seiner Bahn. Im Jahre 1500 tauchte in Deutschland ein merk-

würdiger welscher Maler auf, Jacopo de' Barbari. Bei seinen venetianischen Landsleuten stand er in nur geringem Ansehen. Dürer hörte sie 1506 über ihn spotten: könnte er was, wäre er nicht außer Landes gegangen. Seine erhaltenen Werke bestätigen durchaus dieses Urteil. Er ist einer von den schwachen, charakterlosen Ueberflüssigen, von denen sonst die Kunstgeschichte weiter kein Aufhebens macht. Um so bezeichnender ist es für das ästhetische Niveau der damaligen Deutschen, wie sie auf ihn hereinfielen. Anton Kolb in Nürnberg hält ihn für den besten Maler der Welt; die Potentaten reißen sich um ihn, 1500 wird er Hofmaler Maximilians, 1504 Friedrichs des Weisen, 1510 der Statthalterin Margarete der Niederlande. Aus den von Gurlitt und Bruck veröffentlichten Rechnungen sehen wir, welche Ausnahmestellung er selbst den besten deutschen Meistern gegenüber einnimmt. Er fühlt sich durchaus nicht als armer Kerl, als «Schmarotzer», wie Dürer von sich selbst gesagt, er tritt als großer Herr auf, erhält seine Verpflegung aus der Schloßküche, jede Woche sind Professoren, Doktoren, Studenten bei ihm zu Gast, im August 1504 auch einmal Dürer mit seiner Frau. Er wird auch viel besser bezahlt als die deutschen Meister. Und auf der niederländischen Reise muß es Dürer erleben, daß sein Kaiserporträt (Maximilians oder Karls? nicht erhalten) von der Statthalterin verschmäht wird, als er es ihr schenken will, und als er um Barbaris «Büchlein» bittet, heißt es, es sei schon einem andern versprochen. Auch Dürer ließ sich damals um 1500 imponieren von dem Italiener. Aus seinen eignen Aeußerungen geht hervor, daß Barbari ihm entscheidende Anregungen zu seinen Proportionsstudien gab. Durch L. Justi wissen wir, wie stark auch in praxi in Dürer der Theoretiker, der Gelehrte war. Diese neue Erkenntnis ist nicht geeignet, Dürer auf der Staffel der Großen höher steigen zu lassen. Mathematik ist nicht bildende Kunst. Man komme mir nicht mit Lionardo. Gerade der Vergleich mit ihm lehrt, was Dürer nicht war. Bei diesem größten universellen Genie, das die Kunstgeschichte kennt, stehen neben epochemachenden technischen Erfindungen und wissenschaftlichen Leistungen Werke der Malerei, die in Nichts von des Gedankens Blässe angekränkelt, in mächtigen Akkorden die Hochrenaissance

Jacopo de' Barbari.

Verhältnis zu Dürer.

eröffnen. Und wären uns verlorene Skulpturen erhalten, würde die Welt den Schöpfer des größten Reiterdenkmals in ihm verehren. Bei Dürer hemmte und lähmte der Theoretiker den schaffenden Künstler, sein Geist war nicht fähig wie der Lionardos, verschiedene Welten mit gleich genialer Kraft zu umspannen. Nicht nur in der Spätzeit. Schon der berühmte Stich Adam und Eva ist keineswegs ein aus genialer Schöpferkraft geborenes Kunstwerk, sondern ein mühsam in der Verstandesretorte mit fremden Ingredienzien zurechtdestilliertes Produkt. Daher der Mangel an warmem Leben, trotz der technischen Leistung. Es ist angenommen worden, Barbari habe ihm die Kenntnis des dabei benutzten Apoll vom Belvedere vermittelt.[48] L. Justi hat sich vergeblich bemüht, Barbari als den allein Empfangenden, Dürer als den allein Gebenden hinzustellen. Seine Beweisführung überzeugt gerade in entscheidenden Punkten nicht. Zwar sind Thausing gegenüber wesentliche Einschränkungen zuzugeben. In der Kupferstichtechnik war Barbari der Empfangende. In einer bestimmten Gruppe von Gemälden und Stichen, die von früheren und späteren deutlich abweichen, bleibt es aber bei Barbaris Einfluß auf Dürers Formensprache. Im Nackten war der Italiener dem Deutschen voraus. So ist in weiblichen Akten die Abhängigkeit besonders deutlich. Die Vier Hexen von 1497 bedeuten gegenüber den naturalistischen Akten des Bremer Frauenbades von 1496 nicht eine organische Weiterentwicklung, sondern das Eindringen eines fremden Elementes. Danach ist Barbari schon vor 1500 in Beziehungen zu Dürer, möglicherweise war er ja schon 1488 im Norden.[49] Dürer übernimmt mythologische Stoffe, wie Apoll und Diana, kompiliert aus zwei Stichen Barbaris seine «Türkenfamilie», ja, auf den «männlichen Albrecht Dürer» (Goethe) macht dieser Jacopo einen solchen Eindruck, daß er einen weichlich sentimentalen Salvator nachmacht. (Leipzig, S. Felix. Noch?) Auch andre italienische Erinnerungen klingen nach. Die «Madonna mit der Meerkatze» ist im Bewegungsmotiv ganz italienisch, die «Eifersucht» gar aus drei Italienern kompiliert. Diesen Stichen gegenüber, die ja technisch sehr bedeutend und für seine Entwicklung wichtig sind, wenn sie im ganzen auch mehr zeigen, was Dürer aus Eignem nicht konnte,

hat man die Tafelbilder aus dieser Zeit meist sehr kurz abgefertigt als Werkstattbilder. Sie sind das aber nur zum Teil und alle in mehr als einer Hinsicht interessant.

Nürnberg. Herkules.

Der Herkules in Nürnberg sagt deutlich, wie fremd der von Süden eindringende zersetzende Geist nordischem Wesen und Empfinden war. Mit der Landschaft, die allein bedeutend und lebendig konzipiert ist, steht der Akt in keiner organischen Verbindung. Das Können in der Modellierung mit charakteristischer Betonung der organischen Struktur kontrastiert mit der mißlungenen Bewegung. Viel mehr Charakter hat die rein deutsche Münchner Beweinung aus demselben Jahre. Hier ist nichts im Modell stecken geblieben. Die Empfindung ist so echt Dürer wie die Charaktere und die Formensprache in Typen und Gewandung sowohl als in dem naturalistischen Akt von plastischer Wucht und in der Landschaft, die ein reiner Spiegel des nachhallenden mächtigen Eindrucks der Alpenwelt ist. Die sorgfältig aufgebaute Komposition wie die Auffassung des Aktes bedeuten eine organische Weiterentwicklung von den Tafelbildern der 90er Jahre. Bunt und ohne höheres Farbengefühl ist Dürers Kolorit immer, auch im Allerheiligenbild. Auf der Höhe gleichzeitiger graphischer Arbeiten steht das Bild nicht; deshalb, weil Dürer überhaupt mit der Maltechnik schwerer zu ringen hatte. Wäre es Schülerarbeit, so würde man diese bestimmt erkennen und nachweisen können.[50] Wie im St. Veiter Altar, der nicht eigenhändig. Der sieht ganz anders aus. Alles verdünnt, verflaut, verweichlicht, marklos: Schäuffelein; mehr Kraft, ein scharfer, eckiger Charakter die Frankfurter Studien: Baldung; nur die Basler von Dürer.

München. Beweinung.

München. Paumgartnerscher Altar.

Der Paumgartnersche Altar galt schon früher, als man noch arglos und andächtig die wunderschönen Uebermalungen bewunderte, für wesentlich eigenhändig. Es ist Volls großes Verdienst, uns von dieser raffinierten Dürerverfälschung befreit zu haben. Hier haben wir mit einem Ruck vorwärts in der freieren Komposition, den markigen Charakteren, dem köstlich Naiven, Frischen, Innigen den Dürer des Marienlebens. Das Bild der Tribuna knüpft unmittelbar daran an. Durchaus verschieden von der Münchner ist die Nürnberger Beweinung, eben damit deren Eigenhändigkeit bezeugend. Hier ist Dürers

Nürnberg. Beweinung.

Hand nur in den zeichnerisch behandelten, lebendigen Stifterfigürchen zu erkennen. Die zerstreute Komposition weicht ganz ab, noch mehr die bedeutende Rolle des Lichts in Landschaft und Figurengruppe. Der Akt ist von dem Münchner in dem braunen statt grauen Inkarnat, in der nur die wesentlichen Formen gebenden Modellierung, der flotten, flüssigen Malweise sehr verschieden. Die Köpfe sind in einem zarten Helldunkel relativ breit behandelt, noch breiter die Felsengebirge der Landschaft. Kommen sie uns nicht bekannt vor? Dazu diese Fülle des Lichtes, Ausdrucksmotive der Hände bei Christus und Maria, Typen wie der Johannis und Mariä und namentlich des Nikodemus rechts mit dem erregten, etwas schielenden Blick. All das läßt an eine Mitarbeit Grünewalds denken.[51] Anderes spricht wieder dagegen oder läßt andre Hände erkennen, der Kopf zwischen Maria und Johannes, die Gruppe im Mittelgrunde (vgl. die Federzeichnung in Berlin, früher S. Gigoux!) Baldung, die weichlichen und leeren Frauen links, die Gewandung in Falten und Färbung Schäuffelein. Vergleichen wir dessen in derselben Galerie hängenden frühen Kruzifixus mit Johannes und David, der in jedem Zug ein zu lächerlicher Fratze karikierter Grünewald ist, so werden wir geneigt sein, auch hier in den grünewaldschen Zügen mehr Reflexe als ihn selbst zu sehen.

In dieser Zeit also einer außerordentlichen Produktion, als neben einer Reihe Kupferstiche die großen Folgen entstanden, aber auch Porträts und Altäre; als Dürers persönlicher Stil, durch Italien entbunden, nach Verarbeitung des Fremden in seiner genialsten Schöpfung sich offenbarte, dann aber in rascher Weiterentwicklung wieder durch italienische Elemente zwar gefördert, aber auch getrübt und abgelenkt wurde, immer jedoch mit deutlicher Ausprägung des zeichnerisch-plastischen Grundzuges — in diesen Jahren, die den Sieg einer jungen Generation über die Alten vom Schlage Wolgemuts bedeuten, finden wir Grünewald neben Baldung,[52] Kulmbach, Schäuffelein in Dürers Werkstatt.

Der Stil Grünewalds in Dürers Werkstatt kann nicht anders sein, als der des Darmstädter Dominikusaltars in Temperament, Empfindung, Typen, Ausdrucksmotiven, Komposition, malerischer Tendenz und Technik, modifiziert durch Dürers Einfluß nach

der Seite des Zeichnerischen. Genau diesen Stil und die unmittelbare Anknüpfung an die Darmstädter Bilder haben wir in den «Sieben Schmerzen Mariä» in der Dresdner Galerie, dem wichtigsten Werke Grünewalds aus dieser Periode. Dargestellt sind (Nr. 1875/81) Beschneidung, Flucht, zwölfjähriger Jesus im Tempel, Kreuztragung, Kreuzanheftung, Kreuzigung, Beweinung (Taf. XI—XVII), alles kleine Tafeln (63 × 45 cm). In allen diesen Bildern offenbaren sich Auge und Hand eines Malers, dessen Elemente Farbe und Licht — entsprechend ein dünnflüssiger Vortrag —, der aber im zeichnerischen Kontur, in der plastischeren Modellierung des Nackten wie der Gewänder bei Dürer in die Schule geht. An Qualität, tiefer Empfindung, intensivem Leben, ausdrucksvoller Charakteristik, Faktur sind sie Dürers würdig. Ihre malerische Qualität unterscheidet sie aber bestimmt von dessen eigenhändigen Schöpfungen. Dazu ist jede Empfindung, die hier in Typen, Mienen, Gesten spricht, jede Eigenheit der Formensprache so persönlich Grünewald, daß jeder, der seine Entwicklung bis hierher verfolgt hat, nicht zweifeln kann, wen er vor sich hat. Einige Tafeln sind etwas trockner und härter als andre, besser erhaltene.

Dresden, Sieben Schmerzen Mariä.

Die Beschneidung spielt in einem Binnenraum, in dem durch einen Vorhang vorn eine schmale Bühne abgetrennt ist. Hier agieren die Personen, nur die allernotwendigsten. Auf sie fällt von vorn links ein kräftiges Licht, der hintere Raum wird durch zwei Fenster matter erleuchtet. Das Licht einigt und verbindet ein Bouquet bunter, fein gestimmter Farben. Gold ist eine charakteristische Note. Das Nackte ist in reicher Nuancierung, bei braunem Grundton, in Licht und Schatten sorgfältig färbig modelliert, gelb, weiß, rosig im Licht, grau, braun, grünlich in Halbschatten und Schatten. Das Licht bricht die Lokalfarben: den grünen Vorhang nach Gelb, Gelb nach Braun, ein Violett in einer ganzen Skala schillernder Töne. Graublau steht neben Violett, Grüngelb neben Graugrün, dazwischen in derselben Farbe aufgelichtetes Lachs- und Braunrot. Auch die Architektur ist farbig.

Beschneidung.

Die Flucht ist besser erhalten, daher leuchtender und saftiger in der Farbe. Ein kräftiges Licht durchleuchtet die Landschaft, gelbgrüne Wiesen und Bäume, graublaues Wasser, bunte

Flucht nach Aegypten.

Felsen, ferne dunkelblaue Berge, und läßt die Figuren, die von links vorn getroffen, trotz der Anordnung ganz vorn in, nicht vor der Landschaft erscheinen. Meisterhaft ist das Fell des Grautiers im Spiel von Licht und Schatten gemalt. Zart bräunlich-rosig ist das Inkarnat von Mutter und Kind. Man hat irrig den Kopf des Kindes für übermalt gehalten: es ist die Undeutlichkeit der Form bei malerischem Sehen, die hier erst als sporadische Beobachtung auftritt. Das zarte, helle Lachsrot der Satteldecke spielt in Gelb, Orange, Violett; in vollem Licht leuchtet das blaugrüne Gewand Mariä, das weiße, im Schatten bläuliche Kopftuch; zurücktretend in stärkerem Schatten Graublau, Violett, Gelb, das im Schatten braun, in der Kleidung Josephs. Im ganzen ist die Beleuchtung so fein und scharf beobachtet, daß deutlich der sonnige Vormittag zu erkennen.

Jesus im Tempel

Die folgende Szene gibt gesteigert und kompliziert, was uns schon in der Darmstädter Geißelung begegnete, zartes Helldunkel im Binnenraum, Licht von vorn, Licht von links durch die Tür, Licht von der Ampel an der Decke. Darin schimmern farbig Boden und Wände. Und mit welcher Feinheit sind in dieser komplizierten Beleuchtung die Halbschatten und Schatten im Nackten und Gewandung beobachtet, das Decken des Lokaltons durch die Schatten! Christus auf goldnem Thron, die eine Hälfte des Gesichtes beschattet, die andre belichtet. Rembrandtsche Probleme! Der Schatten in der Nische des Throns, wie ihn die Venezianer malten. Am hellsten die breiten Gewandflächen des vordersten Schriftgelehrten, bis zum gelblichen Weiß aufgelichtetes Violett. Dahinter mehr im Schatten schlichtere Noten. Rechts herrschen die gebrochnen Töne vor: Gelbbraun, Blaugrün, Graublau, im Licht Orange, Violett, im Licht gelbes Grün. Die Naturgewandung von Pinscher und Meerkatze malt er mit einer Meisterschaft, die es mit jedem Holländer des XVII. Jahrhunderts aufnimmt.

Kreuztragung.

Nachmittagsbeleuchtung in der Kreuztragung, so der starke Kontrast der belichteten und beschatteten Seite Christi, in Hellgrau, der durch das stärkste Licht im Bild hervorgehoben. Hier, wie auf den drei andern, wo zwei Gruppen hintereinander, beobachten wir, daß er den vordern Figuren helle, den hintern dunkle Gewandfarben gibt: malerisches

Prinzip der Tiefendarstellung. Die Gruppe im Tore im Schatten, nur von einem Streiflicht getroffen. Durch die eigentümliche Beleuchtung ein besondrer Reichtum des färbigen Inkarnats: Christus hell rosig, mit graugrünlichen Schatten, der Scherge rechts gelb mit grauen, der andre braunrot mit bräunlichen; in der Gruppe links stark deckende graugrüne Schatten auf braunrötlichem und bleichgrünlichem Inkarnat, stärkeres und schwächeres Streiflicht. Hier dunkle Gewänder, rechts bunter Reichtum: Violettrosa, Gelb, Zinnober, ein Braungrauviolett, das im Licht gelb, Hellblau, weiße Federn, blinkendes Metall, saftige Wiesen, blaue Ferne.

Annagelung.

Die Annagelung ist das hellste Bild, in der Mittagssonne leuchten gelbgrüne Wiesen und blaue Berge, die bunte Tracht der Schergen. Man vergleiche die beiden, welche auch auf dem vorigen Bilde vorkommen, wie hier entsprechend der andern Beleuchtung der Farbenakkord verändert ist; man vergleiche auch die beiden Nebengruppen daraufhin. Am deutlichsten ersehen wir Können und Wollen des Meisters aus dem Akt Christi, der auf jedem dieser drei letzten Bilder in andrer Beleuchtung vorkommt: hier in starkem Mittagslicht fahlgraugelb mit bräunlichen und graugrünlichen Schatten; in der Abenddämmerung der Kreuzigung wärmer gelbbraun mit dunklern braungrünlichen Schatten: unter dem bewölkten Morgenhimmel der Beweinung fahl graugrünlich, ganz im Halbschatten, mit starken grünlichen Schatten. Und ganz entsprechend die übrige Färbung: auf der Kreuzigung dunkler grün die Landschaft, aus dunklen Bergen eine Schneewand aufleuchtend, dunkle Gewandfarben, in einer Skala feinster Nuancen entsprechend dem Grade des Helldunkels abgetönt das Inkarnat; hellere, matte, kühle Töne auf der Beweinung.[53]

Kreuzigung.

Beweinung.

Wir sehen, Grünewald verleugnet seine Grundrichtung und seine eminente malerische Begabung auch in Dürers Werkstatt nicht. Zugleich hat er aber von Dürer gelernt. Der Vergleich dieses Christusakts mit dem Darmstädter belehrt uns darüber. An eindringlich plastischer Modellierung, an anatomischem Verständnis gibt er Dürer nichts nach; er übertrifft ihn darin, daß er zugleich diese Akte in malerischem Helldunkel behandelt. Will man wissen, welches Können darin, so vergleiche man

die Cranachs in demselben Saal: Lebkuchenmänner, wie sie die Kinder zu Weihnachten bekommen.

Durchgehends wird man nicht verkennen, wie die Absicht mehr auf die plastische, organische Form gerichtet, als früher, auch die Falten schärfer, eckiger, die Komposition mehr in die Tiefe entwickelt: Sperrfiguren in Rückenansicht sind neu, ebenso Verkürzungen wie der bohrende Scherge, die er ohne Schwierigkeit löst: die Schräganordnung des Aktes hier mit der starken Verkürzung des Kopfes ist eine nicht gewöhnliche Kühnheit. Die Technik wird fester, verschmolzener, bleibt aber, wie an den gut erhaltenen Tafeln zu sehen, flüssig und an charakteristischen Stellen, wie den fernen Gebirgen, breit und offen. Am hohen Horizont, der abschließenden Kulisse, der geringen Figurenzahl hält er fest. Die schon in den frühsten Bildern charakteristische wellige Linie ist in jedem Kontur ausgeprägt; der schon in Darmstadt auftretende eigentümliche zeichnerische braune Kontur ist hier konsequent durchgeführt. Andre Eigenheiten der Formensprache erscheinen gesteigert: wehende Zipfel (Flucht, Beweinung), auf der Kreuzigung feierlich ornamentiv stilisiert, in Verbindung mit dem so charakteristischen geschlungnen Knoten (auch Beweinung), jetzt von bedeutender Größe. Wie ein Triller bei Händel. An diesem ausdrucksvollen Motiv allein hätte man den Urheber niemals verkennen sollen. Neben weich gezognen Falten, die wir schon kennen, liebt er jetzt ein stärker gebrochnes Kleingefälte, in dem ein erregtes, unruhiges Leben zuckt, manchmal eine starke Häufung schwerer Falten an einer Stelle (Beschneidung, Kerzenhalter: Kreuzigung, Maria). In der Eigenart der Empfindung und Charakteristik knüpfen diese Darstellungen unmittelbar an die Darmstädter an, alles aber gereifter und gesteigert nach der Seite eines möglichst intensiven Ausdrucks. Im Verhältnis zu Späterem sind alle diese Szenen noch sehr gehalten, manchmal auch noch befangen, in Empfindung und Bewegung. Das Feuer, das mit elementarer Gewalt aus diesem Krater ausbrechen wird, brodelt erst in der Tiefe. In der Beschneidung das nackte, unruhige Kind, dem es sehr unbehaglich bei der Prozedur, dem Leben abgesehen: in dem Operateur und dem Kerzenhalter Wesen von persönlichster Prägung, charaktervolle

Häßlichkeit. Wie ist Maria in Gesicht und Händen ganz Ausdruck ihres mütterlichen Empfindens! Wie still und echt der Zauber in der Flucht, wie sprechen die Blicke der Eltern und selbst die Hand Mariä von der Besorgnis um das schlafende Würmchen! Sogar das große glänzende Auge des Esels ist ausdrucksvoll wie das eines beseelten Wesens. In der Tempelszene voll naiver Erregung der Knabe mit dem großen Buch; in den Schriftgelehrten eine Prachtgalerie der Typen und Charaktere: der Schläfrige, der Brutale, der Auffahrende (besonders bezeichnendes Motiv), der Zornige, der pfäffische Dickwanst; köstlich der einäugige Schnauzl, der auch seinen Senf dazu gibt. Dann ganz visionär und groß die Eltern, die Bestimmung und Geschick des Sohnes ahnen. Man gehe doch einmal die Baldung, Cranach etc. durch, ob man Aehnliches findet. Vollends die letzten Szenen des eigentlichen Leidens! Dieser Christus der Kreuztragung, dieser Blick voll Gram und Schmerz! Nicht an sich denkt er im Zusammenbrechen, sondern an die Mutter, die sein Auge trifft, an die Menschen, denen er das Evangelium der Liebe verkündet. Es ist der Vorläufer des Karlsruher Christus in derselben Darstellung. Und ist der Leib, der da am Holze hängt, düster, drohend, unheimlich mit den gebrochnen Augen und dem herabfallenden Haar, nicht Geschöpf desselben Schöpfers, der den Isenheimer Altar gemalt? Dazu die Skala des Schmerzes: Maria starr mit dem vorgereckten scharfen Profil, den vorgerungenen Händen; Johannes im Ahnen und Begreifen des hier Vollbrachten die Hände faltend, Magdalena voll Hingebung im Schmerz, die andre Maria ganz still ergeben, die letzte schluchzend. Die Beweinung ist am wenigsten bedeutend im Ausdruck. Das Motiv der mit erhobnen Armen Klagenden stammt über Dürer und Mantegna von Donatello, einer der sehr seltenen Fälle, wo Grünewald ein Motiv entlehnte.

Die Bilder lassen sich mit Sicherheit nur bis in die Dresdener Kunstkammer der Kurfürsten zurückführen. Sehr wahrscheinlich stammen sie aus der Wittenberger Schloßkirche, und zwar nicht von einer Emporenbrüstung, wie man vermutet hat,[54] sondern von einem großen Altar, dessen Beschreibung uns bei Faber[55] erhalten ist. Auf den Außenseiten des Triptychons

befand sich die Verkündigung, innen auf dem Mittelbild eine Madonnendarstellung, auf dem rechten Flügel die Sieben Freuden, auf dem linken, um eine mater dolorosa, unsre Sieben Schmerzen. Fabers Aufzählung stimmt bis auf zwei unwesentliche Varianten in der Benennung der Szenen. Dazu kommt, daß uns sechs von den sieben und viere von den Freuden in Kopieen erhalten sind, getuschten Federzeichnungen in der Erlanger Bibliothek.[56] Die vier uns vorläufig nur hier erhaltenen Kompositionen Grünewalds, denn solche sind es unverkennbar, sind: Verkündigung, Anbetung des Kindes, Pfingsten, Krönung Mariä. Alle Kopieen sind aus dem Hochformat in ein Breitformat übersetzt, auf zweien sind oben in den Ecken ornamentale Rahmungen, Ast- und Laubwerk mit Putten, hinzugefügt, auf allen (später aufgesetzte) falsche Dürer-Monogramme. Sonst sind es getreue Kopieen und zwar genaue Uebertragungen aus dem Stil Grünewalds in den — Cranachs. Dazu gehört, von derselben Hand, eine Kopie von Dürers Anbetung der Könige in den Uffizien, die ja aus derselben Kirche stammt. Also sind die Kopieen frühestens, die Bilder spätestens 1504 entstanden. Zu dieser Datierung stimmt aufs Genaueste der Stil.

Kopieen in Handzeichnungen, Erlangen.

Erlangen, Freuden Mariä.

Die vier hier erhaltenen Freuden sind unbeschrieben. Empfindung, Bedeutung des Lichtes, Komposition, Typen, Gewandung lassen keinen Zweifel an Grünewalds Urheberschaft an den verschollenen Originalen.

Verkündigung.

Verkündigung. Ein Gemach von geringer Tiefe, links eine Säule, vom Rahmen abgeschnitten, hinten eine etwas geöffnete Tür, weiter rechts ein Fenster, halb überschnitten von einem großen Bettvorhang, hinter dem verkürzt das Bett. Rechts vorn vor einem Pult sitzt Maria, halb nach links, ein Buch auf den Knieen; die Bewegung der Hände drückt Erstaunen und Ergriffenheit aus. Links schwebt über dem Boden, halb nach rechts, der Engel mit großen Flügeln und Zepter, mit der Linken zieht er den großen Bettvorhang zu sich herüber. Ueber ihm ein geschwungnes, leeres Spruchband. Von Grünewalds Empfindung und Formensprache ist wenig mehr zu spüren, aber noch charakteristisch genug das durch Fenster und Tür fallende Licht, die in bauschigen, reichen Falten gehäufte Gewandung mit welligen Konturen, der mächtig wallende,

die zwei Figuren dekorativ verbindende Vorhang. Bewegung und Ausdruck sind zurückhaltend wie auf den Dresdner Bildern.

Anbetung des Kindes.

Anbetung des Kindes. Offne Hütte, links ein Tor, offnes Sparrenstrohdach, hinten über eine niedrige Mauer Ausblick in eine Hügellandschaft; darin den Hirten bei der Herde in den Lüften ein Engel erscheinend; mitten fern eine Kirche, niedrige kugelige Baumreihen. Vorn mitten auf Stroh auf dem Mantelzipfel Mariä das nackte Kind, von drei knieenden Engeln verehrt, von denen einer nackt. Rechts, halb nach links knieend, Joseph mit der Laterne, köstlich dämlich, links, fast Profil nach rechts, Maria knieend, mit erhobenen Händen anbetend. Hinter ihr zwei Hirten, charakteristische, lebensvolle Typen, besonders die den Hut packende Faust des einen. Hinter den Engeln Ochs und Esel. Von drei Seiten Licht. Besonders lebendig und markant die köstlichen, innigen Engel, die Hirten und Tiere. Wieder schwerstoffige, wallende, gehäufte Gewandung, Anordnung des Kopftuches ganz wie in Darmstadt und Dresden (Magdalena der Kreuzigung). Bei einem der Engel charakteristische Knoten. Maria hier, wie auf dem ersten, mit Scheibennimbus.

Pfingsten.

Pfingsten. Enges Gemach mit Andeutung einer hölzernen Tonne. Vorn mitten Maria, en face auf einer Bank sitzend, rings dichtes Gedränge der Apostel, lauter markante, charaktervolle, großartige Typen; alle sind erregt und durchglüht von feuriger Begeisterung; charakteristisch die ausdrucksvollen Motive der Hände; vorn links der Ahnherr der spätern grünewaldschen Johannesfigur, leidenschaftlich erregtes Gesicht, vorgerungene Hände; hinten bezeichnend der mit erhobener Hand Auffahrende; verkürzte Köpfe; ein reicher Chorus individueller Gestalten, Breit- und Langschädel, glatt und bärtig; Mienen und Gesten Ausdrucksmittel des Innern. Wieder reiche Gewandmassen in Licht und Schatten. Alle mit Nimben. Hinten viel mehr auftauchende Nimben als tatsächlich Figuren, wodurch der Eindruck einer großen begeisterten Menge hervorgerufen. Ein bedeutungsvoller grünewaldscher Zug, dem wir noch öfters begegnen werden. Ueber den Aposteln schwebt in einer flirrenden Aureole (Umformung des ornamentiven byzantinischen Flachstil-

Erbstücks durch einen «Maler») die Taube. Charakteristisch ist auch die nicht symmetrische Komposition, Maria nicht streng in der Mitte und die Apostel ganz frei gruppiert, knieend, stehend, sitzend. Diese großartige Konzeption ist von allen die bedeutendste.

Krönung Mariä.

Krönung Mariä. Auf Wolken die geräumige Thronbank, wie die Kronen und sehr breiten Gewandsäume, überhaupt alles Geschmeide (auch in den andern) Gold. Auf der Bank sitzen, in Halbprofil gegen einander, links Christus, rechts Gott Vater, in faltenreichen, wogenden Gewändern, so daß von Gott Vater nur Kopf und Hände, von Christus ein Stück Brust, Unterarme und Füße sichtbar. Beide mit mächtigen Kronen. Sie halten mitten eine dritte über der demütig knieenden Maria (etwas nach links, sanfte Kopfneigung). Ueber ihr in strahlender heller Glorie die Taube.

Aus der Technik des Kopisten geht hervor, welchen Eindruck grade die malerischen Qualitäten der Originale auf ihn machten. Er gibt alle Gewänder in breiten Licht- und Schattenflächen. Im ganzen muß diese Folge nach dem entwickelteren Stil etwas jünger gewesen sein, als die Dresdner. Sie verknüpft diese noch fester mit den spätern Werken.[57] —

Früher schon als diese Bilder entstand eine Reihe von Holzschnitten. Grünewald trat zum zweiten und letzten Male einem humanistischen Kreise nahe. Wieder galt es Bücher mit stark gebundener Marschroute zu illustrieren.

Kaiser Max interessierte sich im Verlauf seiner religiöspolitischen, auf einen Türkenkrieg abzielenden Bestrebungen sehr für eine Vertiefung der Religiosität durch geeignete Erbauungsbücher. Als ein solches wurden ihm von seinem Rat Waldauff die Offenbarungen der h. Brigitte empfohlen. Im Auftrage des Kaisers veranstaltete Koberger 1500 (lateinisch, deutsch 1502) eine illustrierte Ausgabe. Der Auftrag hierzu erging an Dürers Werkstatt und wurde Grünewald überwiesen, wahrscheinlich als frühste Arbeit in Nürnberg überhaupt, sowohl nach dem Datum, wie nach dem Stil, der unmittelbar an den der, wie wir sahen bis 1499 reichenden, Basler Illustrationen wie der Bilder in Straßburg und Darmstadt anknüpft.[58]

Brigittenbuch.

«Das puch der Himlischen offenbarung der heiligen wittiben

Birgitte von dem Künigreich Sweden» ist z. T. mit Vollblättern, z. T. mit kleinern Holzschnitten geschmückt, die zu Dreien oder Vieren verbunden meist die Seite füllen. Oefters kommen Wiederholungen vor.

Das Titelvollblatt stellt die Heilige dar, wie sie feierlich en face thronend stehenden und knieenden Mönchen und Nonnen das Buch übergibt; oben in Wolken Christus und Maria in Halbfiguren. Lauter äußerlich ruhige, aber von innerm Leben und innerer Erregung zitternde Gestalten; ein heißes Temperament flackert in glühenden Blicken. Sehr lebendige, scharf ausgeprägte und individuelle Charaktertypen zeichnen namentlich die Mönche aus. Sie sind mit dem charakteristischen unruhigen, welligen Strich sehr markant modelliert. Die Gewandung gemahnt an die strudelnd unruhige, gehäufte der jüngern Straßburger Bilder. Das von rechts fallende Licht ist auf Köpfen und Gewändern sorgfältig beobachtet. Brigitte hat den gekerbten Scheibennimbus, eine eigentümliche Form, die Grünewald in dieser und noch in die folgende Periode hinein mit Vorliebe anwandte. Aber nicht pedantisch regelmäßig, denn Christus und Maria sind durch einen malerischen Strahlennimbus ausgezeichnet, in dem sein künstlerisches Grundgefühl sich Genüge tut.

Es folgen zwei, Vorder- und Rückseite eines Blattes füllende Wappen, das des Kaisers und des Herrn Florian Waldauff. Bezeichnend sind die prachtvoll lebendigen, wilden Wappentiere, besonders die Greifen, und das krause lockre Rankenwerk, schwungvolles, spätgotisches architektonisches Blattwerk neben natürlichem Weinlaub mit Trauben.

Die bestätigenden Bullen und Instrumente der Päpste Bonifaz IX., Martins V., des Kardinals Johann von Turrecremata, des Notars Jac. von Cellio sind mit den verbundenen kleinern Schnitten bedacht. Auf einem mittlern, schmalen Hochblatt unten die am Pult knieende Heilige, vor einer Nische, in der in Strahlen die Taube schwebt, oben in Wolken Christus und Maria, von drei Engeln gestützt. Unten rechts und links in Landschaft knieende Stifter mit leeren Wappenschilden.

Ich mache auf das krause, «barocke» Rankenwerk der Nische aufmerksam, auf die mächtigen, aus den Wolken niederschießenden Strahlen, auf die lebendigen Porträts wie die Be-

obachtung des Unterschiedes von Freilicht in der Landschaft und Dämmer im Binnenraum. Die leidenschaftlichen Engel sind ganz die Geschwister der Darmstädter. Der obere Schnitt wird auf den beiden nächsten Blättern wiederholt. Unten erscheint die Heilige in ihrer Zelle betend, ihr gegenüber einmal der Prior Petrus von Alvastra, der auf Christi Geheiß die Offenbarungen lateinisch niederschrieb, andrerseits ihr Beichtvater Mathias. In beiden ist höchst lebendig der Ausdruck erregter Inspiration wiedergegeben; dazu ein malerisches Problem: Brigitte und Mathias im Binnenraum, von vorn beleuchtet gegen den dunklen Grund, der bei Brigitte durch zwei charakteristische Vorhänge unterbrochen; Petrus in stärkerm Licht auf einem offnen Söller mit Blick in Landschaft. Die Gewandung ist hier ruhiger mit mehr zügigen Falten.

Vor jedem Buch des eigentlichen Textes steht sodann je eine Vollblattillustration, meist aus kleinern Schnitten zusammengesetzt.

I. In drei Streifen: oben Christus und Maria thronend, rechts und links in Wolken Heilige und Engel; mitten die Heilige thronend, kühn abgeschnitten als Kniestück, über ihr ein vorwärts fliegender Engel, rechts und links Vertreter der geistlichen und weltlichen Stände in gedrängter Schar; unten auf der Erde ein Kreis Anbetender. Ueberall sehr ausdrucksvolle Charaktere, erregte Mienen, lebhafteste Blicke, lockrer Strich. Diese ganze Darstellung wird vor dem VI. und VII. Buch wiederholt, mehrfach außerdem einzelne Teile. — II. Neu ist die Darstellung Christi als Richter in flirrender Mandorla, links vor ihm Maria, unten im Freien fünf Ritter in mannigfacher Stellung: zwei in lebhaftem Gespräch sich trennend, zwei eben ankommend, nur einer ruhiger en face, bezeichnend für Grünewalds Streben nach belebter Charakteristik, der auch Gestikulation und Mimik dienen. Dieses eindrucksvolle Blatt findet sich denn auch zweimal kopiert in einem 1502 bei Grüninger in Straßburg erschienenen Heiligenleben, ein wichtiger Hinweis auf die Herkunft ihres Autors.[59] — III. Ebenso persönliche und markante Gestalten sind die fünf Geistlichen. Die reiche, breit angeordnete Gewandung, ein breit niederfallender Vorhang enthalten im Keime später sehr ausgeprägte Stileigenheiten, und

der in den Mienen in schärfster Zuspitzung gegebene Ausdruck des erregten Gesprächs läßt den Meister der Basler Illustrationen ebenso erkennen wie den Grünewald des Einsiedlerbesuches in Kolmar und der Heiligenunterredung in München. — IV. Drei Höllenszenen sind leider durch den kleinen Maßstab beeinträchtigt, wirken aber doch durch überzeugende Kraft in den Teufeln wie Verdammten und die mit bemerkenswerter Freiheit modellierten und bewegten Akte. In dieses Buch ist ein blattgroßer Kruzifixus zwischen Maria und Johannes eingeschoben, der den Darmstädter Passionsszenen aufs nächste verwandt ist. Der mit bewegtem Kontur gezeichnete Akt ist durch schlechten Schnitt verdorben; die aus dem mächtig bewegten Knoten des Tuches, der ausdrucksvollen Schmerzensgebärde, den gekreuzten Armen Mariä, dem stiller die Hände faltenden Johannes sprechende persönliche Empfindung ist uns vertraut. Der leidenschaftlich erregte Eindruck des Blattes wird hauptsächlich erreicht durch die unruhig gehäufte, gebrochne und bewegte Gewandung. — V. Die Vision der Heiligen auf einem Ritte ist in der Komposition der Hauptgruppe die genaue Vorstufe der Dresdner Flucht. In der oberen Gruppe, Christus und Maria vor Nischen thronend, erreicht er in den Strahlennimben, dem Schatten in den Nischen, der Gewandung eine so malerische Wirkung, wie sie mit dem reinen Weiß und Schwarz des Schnittes nur eben möglich. — VI. Neu sind nur zwei kleine Schnitte unten. Im Text rufen sich Mutter und Tochter mit gegenseitigen Verwünschungen an ob der Verführung zu den Sünden der Liebe, wofür sie im Fegefeuer brennen. Das Liebespaar rechts lehnt sich im Motiv an Dürers Spaziergang an, läßt aber in der feurigen Sprache der Blicke deutlich die eigne, anders geartete Empfindung erkennen. Sie konnte sich in den verzweifelt leidenschaftlichen Gestalten in Fegefeuer und Höllenrachen, besonders in dem Halbakt der Tochter mit schreiendem Mund, flatterndem Haar, wild erhobenen Armen mit bedeutender Kraft aussprechen. — VIII. Das letzte ist ein Hauptblatt. Mitten feierlich thronend die Heilige, Kaisern und Königen das ihr geoffenbarte «Buch des himmlischen Kaisers» überreichend, über ihr Christus als Weltenrichter, von Heiligen in Wolken begleitet, unten die Könige in Fegefeuer und Höllenrachen. Am bedeutendsten sind die zu

Häupten der Brigitte schwebenden Gestalten Michaels und des Satans durch leidenschaftliche Kraft und Wildheit und als Versuche der Lösung des Illusionsproblems in fliegenden Gestalten. In dem Mantel der Heiligen sind die belichteten und beschatteten Flächen in kräftiger Kontrastwirkung malerisch herausgebracht.[60]

Im ganzen steht der Stil dieser Schnitte dem Straßburg-Basler, wie bei der unmittelbaren zeitlichen Anknüpfung natürlich, näher als dem dürerschen. Allmählich vollzieht sich aber doch unter dessen Einfluß, wie in den Gemälden, eine Umbildung nach Seite einer mehr zeichnerischen Auffassung und festeren Modellierung der Form, doch bleibt der Unterschied, legt man Erzeugnisse beider nebeneinander, immer fühlbar genug.

Noch einmal mußte Grünewald sich die Fesseln gelehrter Vorschriften anlegen lassen. Conrad Celtes, der «deutsche Erzhumanist», wie ihn Strauß genannt hat, war auf seinem unstäten Wanderleben 1487 in Nürnberg als Erster von Friedrich III. zum «poeta laureatus» gekrönt worden. Seitdem behielt er die Stadt in gutem Andenken. Als er später im Regensburger Emmeramskloster die Komödien der Gandersheimer Nonne Roswitha entdeckte, ließ er sie unter Friedrichs des Weisen Privileg 1501 in Nürnberg bei Koberger in einer illustrierten Ausgabe erscheinen.[61]

Komödien der Roswitha.

Einigermaßen freie Hand hatte Grünewald nur in den zwei Titelblättern. Sie sind überdies allein gut geschnitten; die übrigen hat ein ungeschickter Holzschneider völlig verdorben. Es sind die üblichen Buchüberreichungen, Celtes an Friedrich den Weisen, Roswitha an Kaiser Otto. Auf dem ersten sind schon früher die individuellen Porträtköpfe bemerkt worden: Celtes, Friedrich, Dürer, Wolgemut.[62] Der Strich ist noch leichter und lockerer als im Brigittenbuch. Das erregte Leben in den Köpfen, der wellige Kontur, die Lichtfülle, die wenig in die Tiefe gehende Anordnung, das krausgeschlungne Rankenwerk sind unverkennbar grünewaldisch. Auf dem zweiten haben wir natürlich Typen, und zwar wohlbekannte, scharfe ausgeprägte Köpfe. In der knieenden Nonne gibt er, unter Dürers Einwirkung, wieder eine Rückenfigur. Im Gegensatz zu Dürer

rückt er aber die Figuren noch mehr nach vorn. Das Ornament, welches Thron, Teppich, Zwickel überspannt, besteht aus der charakteristischen Mischung spätgotischen krausen Blattwerks mit naturalistischen Reben und Ranken. Beides sind ruhige Zeremonienbilder, erfüllt von dem so eigentümlich vibrierenden und doch verhaltenen Leben.

Die übrigen lassen doch die künstlerische Qualität noch herausfühlen. Ich hebe in Kürze das Charakteristische hervor. Dürers Einwirkung zeigt sich in der mehr zeichnerisch-plastischen Modellierung der bedeutenden Akte in den ersten Szenen (Taufe des Gallicanus, Verbrennung der drei Jungfrauen), zugleich aber doch überwiegend Eignes: die Lichtfülle, die scharfen Pfaffentypen mit schielenden, lebendigen Blicken, die gekreuzten Arme. Auf dem dritten, Erweckung des Callimachus und der Drusiana, ist der so stark erregte Kopf des Johannes der Vorfahr späterer sehr bekannter Figuren seines ausgereiften Stiles. In der Gewandung strebt er nach einem freieren Wurf mit möglichst großen Flächen im Licht. Der Liegende erinnert an Figuren des Ritters vom Turn, das quer durchgezogene Grab an die Glasscheibe. Nach allen Seiten lassen sich feste Fäden knüpfen. Das vierte Blatt ist in zwei Komödien verwandt («Abraham und Maria» und «Paffnucius und Thais»). Mit eigentümlich visionärem Schauen und zugleich einem scharf beobachtenden Blick, der an das Narrenschiff wie moderne Karikaturen (Busch) erinnert, ist das gedankenvolle Gehen der Alten, mit ausdrucksvollster und sehr bedeutender Charakteristik das Liebespaar gegeben. Auf dem letzten ist die schwebende «Sapientia» aufs nächste verwandt der Maria der Dresdener Annagelung. Die Illusion des Schwebens gelang hier weniger gut als sonst.[63]

Die beiden folgenden an Grünewald etwas später ergehenden Aufträge der Buchillustration waren wieder religiöse Erbauungsbücher.

Beschlossen Gart.

Ulrich Pinter gab 1505 den «Beschlossen Gart des Rosenkrantz Mariae» heraus mit zahlreichen Illustrationen der Dürerschen Werkstatt, vielen von Baldung, andern von Schäuffelein und Kulmbach. Die vier bedeutendsten, in denen man hartnäckig Dürer selbst sehen will, sind, wie Rieffel er-

kannt hat, von Grünewald.[64] Man hat einige Mühe, sie in dem dicken Wälzer zu finden. Es sind die vier Judithszenen, etwa eine halbe Seite füllende Breitbilder. Sie sind so locker und leicht gezeichnet, daß sie fast wie Handzeichnungen, malerisch so fein und scharf gesehen, daß sie fast wie Radierungen wirken.

I. Nebukadnezar befiehlt den Kampf gegen die Völker des Westens; Kampf und Sieg des Holofernes gegen die Syrer. In einer Gebirgslandschaft tobt der Kampf. Dichtes Gedränge und Getümmel zahlreicher Figuren, Fußvolk und Reiter. Grünewald gibt nicht die dramatische Einzelbewegung, sondern die malerische Illusion des Ganzen, wie aus einiger Entfernung gesehen. Mittel dazu ist ihm das Abschneiden halber Figuren durch den Rand; ein zweites, daß er viel mehr Lanzen und Spieße, als entsprechende Figuren sehen läßt; ein drittes die feine Abtönung von Licht und Schatten. Zwei große Fahnen ergeben ihm Flächen für das Licht; er schwelgt in Helmbüschen. Im Mittelgrund vor einem Tor der thronende Nebukadnezar mit Umgebung, der den Feldzug befiehlt. Dabei doch in den vordersten Figuren die lebendigste Naturbeobachtung: ein niedergeworfenes Pferd, vordringende Landsknechte, ein eben eingreifender Reiter, der im Galopp ankommt.

II. Judiths Auszug aus Bethulia, sie durchschreitet die Wachen, wird vor Holofernes geführt. Eine andre Gebirgslandschaft. Rechts oben die Stadt, links vorn im Tal das Lager der Assyrer. Im Mittelgrund in ganz kleinen Figuren Judith mit der Magd die Wachen passierend, trotzdem mit ausdrucksvollster Lebendigkeit ihre stolze, siegesgewisse Haltung wie das bestürzte Auffahren der Wachen. Im Vordergrund links der Blick in das Zelt des Holofernes, der thronend in stolz nachlässiger Haltung mit gnädigem Wink Judith näher treten heißt. Anders wirkt ihr Erscheinen auf seine Umgebung. Ein Vornehmer bleibt gelassen, aus dem Zelt läuft ein Soldat herbei, ein Jüngling ruft mit sprechenden Gebärden und Gesten andere aus dem Zelt, dieser in dem freigeworfenen Mantel von einer Haltung wie ein van Dyckscher Kavalier. Von rechts bringt ein lebhaft erregter Haufen Krieger das schöne Weib herbei. Die

meisten hätten diesen Zug recht simpel daherkommen lassen. Grünewald schiebt ihn etwas zurück und läßt ihn von einem Reiter queren, der vorn zu einem Häuflein andrer stoßen will. Wie frei von allem Schema und selbständig bedeutend ist diese Komposition!

III. Die Ermordung des Holofernes in der Nacht. Durch aufgenommene Vorhänge Blick in das dämmrige Zelt, ganz vorn der trunkene Feldherr im Bett. Grünewald greift den dramatischsten Moment heraus: Judith faßt ihn am Schopf und schwingt hoch in der andern Hand das Schwert. Die Magd steht bereit mit dem Sack. Rechts im Hof die schlafenden Wachen, meisterhaft lebendig besonders einer, der ganz verstört und entsetzt auffährt. Welches physische Leben in diesen kleinen Figürchen, welche psychologische Beobachtung!

IV. Judith erscheint mit dem Haupt vor dem Tor von Bethulia, von dem knieenden Ammoniter Achior empfangen. Holofernes' Kopf wird an einer Stange über die Mauer gehängt. Kampf und Sieg der Israeliten. Offenere Landschaft, welliges Terrain. Im Hintergrund kommt aus dem Tor ein feierlicher Zug, der Führer Achior fällt vor Entsetzen auf die Kniee, als Judith ihm das Haupt entgegenhält. Oben hängt es (in Iuxtaposition) an langer Stange zum Turme heraus. Vorn der siegreiche Reiterkampf: links die Assyrer in Auflösung, von rechts vordringend die Sieger. Wieder gibt er hier in meisterhafter und hochbedeutsamer Weise auf ganz engem Raum den Eindruck großer Kämpfermengen durch die Art des Ueberschneidens und das Erfassen des optischen Gesamteindrucks. Tote, Stürzende, mitten einer mit wild entsetztem Ausdruck zu Tode getroffen, wütende Augen. Obwohl hier im einzelnen die Bewegungen mancher Pferde noch unfrei sind, stehen diese Schlachten in der Erfassung des Ganzen als malerische Illusion ohnegleichen da in der damaligen deutschen Kunst, und alle vier Schnitte sind die weitaus bedeutendsten aus dieser spätern Gruppe.

Speculum Passionis

In dem 1507 erschienenen «Speculum Passionis» ist nur noch ein Schnitt von Grünewald. Wahrscheinlich hatte er Nürnberg schon verlassen, als die Zeichnung geschnitten wurde.[65] Dieser eine Schnitt, Jesus mit den Jüngern auf dem Wege nach

Gethsemane, ist an innerm Gehalt und Kraft der Charakteristik der beste von allen. Jesus voran in einem schwerstoffigen, faltenreich verhüllenden Gewand, das seine höhere Würde ausdrückt. Von vorn rechts fällt darauf ein starkes Licht, das verschieden abgestufte Schattenflächen ergibt. Im Ausschreiten wendet er sich lebhaft zurück zu Petrus. Blick und die scharf gestikulierenden Hände (mit dem langen Finger!) sind äußerst sprechend. Gebärden und Gesten der Apostel sind der Reflex seiner Worte. Nur vier sind deutlich zu sehen, wie auf dem Pfingstfest (Erlangen) erreicht er den optischen Eindruck der Schar durch die Ueberschneidungen der Köpfe und Nimben.

Einzelholzschnitte.

Außerdem gibt es noch vier einzelne, undatierte Holzschnitte aus dieser Zeit. Drei davon gehen, da sie meist mit Dürers Monogramm vorkommen, unter dessen Namen. Sie gehören zu einer Gruppe früher, großer, undatierter Schnitte von Dürer, die Thausing nach der Verwandtschaft, namentlich des Formates, mit der Apokalypse um 1497 ansetzte. Zwei davon, die h. Familie mit den drei Hasen und die Marter der Katharina kommen nur mit dem ursprünglichen Monogramm vor: von den übrigen, Männerbad, Frauenbad, Simson, Marter der Zehntausend, «Ercules», Reiter und Landsknecht, gibt es feinere, unbezeichnete Abzüge, die selten sind. Thausing hatte, in seiner Wolgemut-Hypothese befangen, dafür die Erklärung, die unbezeichneten stammten von Wolgemut, die bezeichneten gewissermaßen als neue Auflage, da Wolgemut die Stöcke behielt, von Dürer. Da die Abweichungen zu gering sind für Kopieen, zu groß für Abzüge von denselben Stöcken, so neigt man jetzt zu der Ansicht, daß die Stöcke zu beiden unter Dürers Augen hergestellt wurden. Vielleicht ist irgend ein rein äußerlicher Zufall Ursache des Doppeldaseins. Hier fragt es sich, wer hat die Zeichnungen gemacht? Da ergibt sich nun bei eingehenden Vergleichen nach beiden Seiten, daß die drei letzten nicht von Dürer, sondern von Grünewald herrühren.[66] Eine genauere Datierung ist nicht möglich, doch mag die Herkulesszene (B. 127 und 131) wegen der Entlehnung von Mantegna und der nahen Verwandtschaft mit der Zeichnung des Liebespaares von 1496 die frühere sein. In rasender Wut dringen ein Mann, den ein Täfelchen oben als Herkules be-

Herkulesszene.

zeichnet, und zwei Weiber auf zwei am Boden liegende Ritter ein. Auf dem andern, rechts daranschließenden Blatte kommen ein Reiter im Galopp und ein laufender Knecht, von einem Hündchen begleitet, zu Hilfe. Es ist eine ganz außerordentlich leidenschaftlich erregte Szene, eine rasende, schreiende, furiose Wildheit tobt in dem Mann und den zwei Megären, die Alte mit dem flatternden Haar ist, trotzdem beide im Motiv mantegnesk, ganz die nordische Hexe. Mit großer Unmittelbarkeit ist der Eindruck der eben nieder- und übereinandergeworfenen Ritter gegeben. Ihre Bestürzung äußert sich in einem sonderbaren Grinsen. Dieser Eindruck wird wesentlich erreicht durch den temperamentvollen, raschen Strich, in dem die erregte Empfindung so unmittelbar ausströmt, durch den unruhigen Kontur, die wellige Modellierung. Helles Sonnenlicht füllt die Landschaft, die um einen Grad leichter, lockrer modelliert ist, als die Figuren. Krumme, zerzauste Bäume geben auch ihr ein wildes Ansehen. Wir kennen den hohen Horizont, die Ueberschneidungen des Geländes, das Abschneiden der Bäume. Diese sind viel mehr in Licht und Schatten gesehen als bei Dürer, der sie gar nicht eindringlich genug herausrunden und schrunden kann. Wir kennen auch diese Breitansicht des Pferdes, den gespannten Blick in die Ferne, die Federbüsche, das Hündchen. Und ganz spezifisch grünewaldisch ist das Mittel, die Eile des Knechtes auszudrücken: er läßt seinen Fuß vom Rahmen abgeschnitten werden.

Nicht ganz so exorbitant furios, aber doch charakteristisch erregt und wild sind die beiden anderen Einzelschnitte.

Marter der Zehntausend.

Die Marter der zehntausend Christen unter König Sapor (B. 117) ist ein künstlerisch recht unglücklicher Stoff. Grünewald hat ihm immerhin mehr abgewonnen als Dürer in seinem Wiener Bilde, an dem sich männiglich in Verlegenheit vorbeidrückt. Er gab die Stimmung des Massenmords vollkommen durch die wilde Erregung in dem Ganzen, komponierte aber dabei sehr klar in Gruppen und charakterisierte sehr mannigfach. Ein enges Felsental, links, gleich vorn, steil steigendes Terrain, eine Schlucht, die auf den Felsen oben führt. Vorn Sapor mit Gefolge und die Bischofsmarter, Blicke und Gesten verbinden beide. Eine Hauptgruppe sind mitten

vier nackt oder halb nackt an einen zersplitterten Stamm gebundene Märtyrer, die ein Henker mit geschwunger Geißel bearbeitet. Am Boden Rümpfe und Köpfe. Durch den Hohlweg wird eine Schar auf den Felsen getrieben, wo andre am Rande zusammengedrängt von wütenden, tierischen Schergen mit Stangen heruntergestoßen werden z. T. von zersplitterten Baumstämmen aufgespießt, z. T. mit dem Schwert kalt gemacht. Rechts zwei des Wegs kommende Zuschauer, die besonders in der Erinnerung bleiben, eine lange, hagre mephistophelische Gestalt mit riesiger Lanze, die krumme Feder auf dem Hut, ein scharfes knochiges Profil; der andre in weitem Mantel, mit einem mächtigen Federbusch, beide eine Mischung von Abenteuerlichem, Unheimlichem, Groteskem. So fesselt er in jeder Gruppe durch die Kunst der Charakterisierung. Die brüllenden Henker gibt er so überzeugend wie die schauernde Angst der Stürzenden. Die Gegeißelten differenziert er: ein Jüngling ist eine schmerzliche Leidensgestalt, ein Zweiter mit einer Dornenkrone ein wilder Geselle, ein Dritter trotzig ergeben. Verkürzungen, wie die schwierigen der Stürzenden, werden meist bewältigt, manchmal auch nicht, auch befangne, lahme Bewegungen kommen vor. Die malerische Tendenz ist zurückgedrängt, schimmert aber doch in der Modellierung des Nackten, den welligen, rundlichen Linien und Formen, der Art, wie Belichtung und Beschattung empfunden ist, deutlich durch, und das ganz persönliche Temperament verleugnet sich keinen Augenblick.

Marter des Sebastian.

In dem letzten ist nur noch sehr wenig von Dürer. Es ist die M a r t e r d e s S e b a s t i a n (B. App. 22).[67] Hier drängt alles über das unmalerische Schwarz-Weiß hinaus, zur Farbe, zum Licht. Sonnige, wellige Flachlandschaft, stärker in die Tiefe als sonst bei ihm. Starkes Licht von rechts auf die Gestalten. Rechts in komplizierter Stellung mit beiden Armen rückwärts an einen Baum gebunden Sebastian. Der ganze Kopf ist Erregung: angstvolle Augen, offner Mund, bewegtes Haar. Dicht hinter ihm steht links ein Bogenschütze, ein wilder Kerl mit Schnauzbart und offnem Maul, sonderbar kostümiert mit Pelzkragen, Mantel, Säbel; in einem Stiefelschaft Pfeile, eben legt er aus unmittelbarster Nähe an. Künst-

lerisch am interessantesten ist der Jünglingsakt: schwellend rundliche, weiche Formen, welliger Kontur und eine sehr feine, sorgfältige Abtönung mit leichterm Gekräusel im Halbschatten und Kreuzschraffierung im tiefern Schatten. So vollendet im malerischen Sinne ist dieser Akt gesehen und modelliert, daß Muther an Venedig gedacht hat.

Kupferstiche.

Auch zum Stichel hat Grünewald in Dürers Werkstatt gegriffen, wenn auch nur sehr vorübergehend. Aus der Reihe der frühen Dürerstiche fallen zwei durch ein andres Temperament, ein andres Sehen entschieden heraus, der «Große Kurier» (B. 81) und der «Gewalttätige Greis» (B. 92). (Taf. XVIII.) Es ist das schon mehrfach bemerkt worden,[68] wenn man sich auch noch nicht darüber geeinigt hat, von wem sie denn nun herrühren, wenn nicht von Dürer. Die rauhe Stichelführung läßt die ungeübte Hand erkennen, die große Seltenheit spricht für eine nur vorübergehende Beschäftigung mit dieser Gattung.

Der große Postreiter.

Dieser Postreiter ist wie sein Pferd von wilderm Stamme als Dürers kleiner (B. 80), wir kennen dies markante Profil mit dem schmerzlich wilden Ausdruck aus den Darmstädter und Dresdner Bildern, kennen auch die flatternden Zipfel der Satteldecke. Die Wendung des Kopfes ins Profil ist noch ungeschickt, zu schroff, das etwas diagonal einwärts sprengende Pferd aber vorzüglich lebendig herausgekommen. Das Auge des Malers verleugnet sich nicht in den scharf kontrastierenden belichteten und beschatteten Flächen.

Der Gewalttätige.

Ebenso skizzenhaft in der Landschaft, aber feiner in der Abtönung von Licht und Schatten und leichter in der Stichelführung ist der Gewalttätige. Ich glaube nicht, daß es der Tod ist, wie man gemeint hat, denn der wird deutlich anders charakterisiert. Das Blatt mutet an, wie in Opposition gegen Dürers «Liebesantrag» (B. 93) entstanden. Das war Grünewald viel zu kalt und matt und langweilig. «Siehst Du, Meister Albrecht, ich würde das so machen»: auf einer Rasenbank im Freien ein wilder Alter mit struppigem Haar, nur Haut und Knochen, aber Kraft in diesen Sehnen und Muskeln, geiles, wildes Begehren in Blick und offnem Mund. Mit derben Fäusten packt er das Weib auf seinem Schoß, es

zu seinem Willen zu zwingen. Sie wehrt sich in heftigem, schauerndem Widerwillen. Links ein wie ein Korkzieher gedrehter Baum, oben ein in lauter Kurven geschwungnes leeres Spruchband. Das Blatt hat einen ausgesprochen tonigen Charakter, der den Maler Grünewald im Gegensatz zum Stecher Dürer verrät. Wir fühlen, weshalb Grünewald den spitzen Stichel bald bei Seite warf. Ihm war nur wohl, wenn er den Pinsel oder allenfalls Kohle und Kreide in der Hand hatte.

Auch in den Zeichnungen,[69] die noch dieser Zeit angehören, verwandelt sich die anfängliche lernende Anlehnung an Dürer immer mehr in Opposition und scharfes Herauskehren der eignen, anders gearteten Empfindung und künstlerischen Anschauung.

Berlin, Proportionsstudie.

In Berlin befindet sich eine sonderbare, von Lippmann (L. 11) als Dürer publizierte Proportionsstudie, die rechte Hälfte eines männlichen Akts mit weit ausgestrecktem Arm. Sie ist erst flüchtig mit Kreide gezeichnet, dann mit der Feder nachgezogen. In dem unruhigen, raschen Strich, dem stark aus- und einbuchtenden Kontur glaube ich Grünewalds Formgefühl zu erkennen. Das Dürer-Monogramm ist nicht echt. Mit der Gesichtslänge als Radius sind um die Halsgrube als Zentrum acht konzentrische Kreise geschlagen, der erste durch die Augen, der zweite durch den Nabel, der dritte durch den Spalt, der fünfte durch die Kniee, der achte durch die Zehen und die Knöchel der geballten Hand des ausgestreckten Arms. Diese sonderbare Neunteilung läßt sich nirgends in Dürers Systeme einreihen. L. Justi hat deshalb die Zeichnung, die er für Dürer hält, nur in einer Anmerkung (p. 66) angeführt. Er verweist auf ähnliche Neunteilungen bei Lionardo und Gauricus und meint, die Idee könne bei Dürer während der italienischen Reise (1506) angeregt sein. Ich kann, wie gesagt, Dürers Hand darin nicht erkennen. Die Neunteilungen bei Lionardo[70] und Gauricus[71] stimmen keineswegs mit unserer überein. Den relativ engsten Anschluß Dürers an Lionardo hat Justi an einer andern Stelle konstatiert, wo beide von Vitruv ausgehen und ihn fast in derselben Weise verbessern. Aber auch hier nimmt Justi aus guten Gründen keinen direkten Zusammenhang an, so nahe er bei den anderweitigen Beziehungen zwischen beiden

läge. Dürer wäre also nach Justis Meinung selbständig auf seine Proportion gekommen. Warum also nicht Grünewald in Dürers Werkstatt, von diesem angeregt? Eine Uebereinstimmung unsrer Zeichnung mit Lionardo findet sich. An einer andern Stelle (Richter I, 182) kommen bei ihm, in einer ganz andern Konstruktion, die ausgestreckten Arme vor. Wer daraufhin eine frühe Reise Grünewalds nach Italien und eine Beeinflussung durch Lionardo konstruieren will, mag es tun. Mir scheint dieser eine dürftige Anhalt, da alle sonstigen, die man erwarten müßte, fehlen, nicht ausreichend.

Berlin, Herkules und Drache.

Eine zweite Berliner Zeichnung (L. 9) enthält wieder eine noch unerklärte und fragliche Herkulesszene, Federzeichnung mit falschem Dürer-Monogramm. Der bis auf ein Lendentuch nackte Kämpfer ist von dem nach links vordringenden Ungeheuer (Krokodil mit Löwenbeinen, langen Krallen, Flügeln, geöffnetem Maul, giftigem Auge) auf ein Knie niedergeworfen, so daß er in komplizierter Stellung mit erhobener Keule sich gegen die fürchterliche Tatze wehrt. Die Zeichnung ist rasch hingeworfen, sehr unmittelbar in der Konzeption und von charakteristischer Wirkung durch die Mischung von starker innerer Erregung und äußerlicher Ruhe, die wir bei Grünewald oft finden. Dazu stimmt der gebrochne, wellige Kontur, die krause Schraffierung. Auch eine Kleinigkeit will ich hervorheben, den langen aufgebogenen Zeh. Auf Dürer geht das sichere Erfassen der Struktur des Körpers zurück. Er betont sie aber weniger formal plastisch als dieser. Zu diesen früheren, etwa um 1500 entstandenen Zeichnungen rechne ich endlich noch ein Studienblatt in Braunschweig (L. 144), Federzeichnung mit falschem Dürer-Monogramm, oben eine rechte Hand mit dem Deckel eines Gefäßes, darunter das Porträt eines alten Mannes, Halbfigur im Profil nach links, halblebensgroß. Er sitzt an einem (nicht mitgezeichneten) Tisch, den Kopf in die Hand gestützt; das Käppchen ist etwas in den Nacken gerutscht. Es ist eine ganz schlichte, absichtslose gelegentliche Aufnahme. Der temperamentvolle, flotte Strich, die lebendige Modellierung, die die Form sicher gibt, aber nicht sie, sondern Belichtung und Beschattung betont, verraten mir Grünewalds Urheberschaft.

Braunschweig, Studienblatt.

Stärker tritt seine Eigenart in den folgenden zutage, die ich um 1505 ansetzen möchte.

München, Zwei Reiter.

Eine Münchener Federzeichnung stellt einen Knaben, der lustig die Peitsche erhebt, und einen jungen Mann auf unruhig stampfenden Pferden dar (Taf. XIX). Die leichtere Breitansicht des Pferdes genügt ihm nicht mehr, er sucht auch der schwierigeren Verkürzung Herr zu werden, vielleicht angeregt durch Dürer. Die plastische Form aber, auf die es diesem dabei vor allem ankommt, interessiert ihn gar nicht. Mit sehr leichter, loser, krauser, unregelmäßiger Strichführung und Schraffierung deutet er die Form nur an, gibt aber um so lebendiger den malerischen Gesamteindruck, die momentane Erregung, die Roß und Reiter erfüllt und in Mienen und Bewegungen sich ausspricht.[72] Das erregte Auffahren und Aufblicken des einen Reiters ist ein ganz spezifisch grünewaldischer Zug. In dem sehr bedeutenden Verständnis der Form bei malerischer Tendenz wie der verkürzten Anordnung des Pferdes sehr nahe verwandt ist eine Berliner Federzeichnung, die (wahrscheinlich) den blinden Feldherrn Belisar zu Pferd, von einem Landsknecht geführt, darstellt. Er reitet diagonal nach rechts einen Abhang hinunter. Die Landschaft mit hohem Horizont, rechts ein Baum mit gebogenem Stamm und krausem Geäst, ist wie mit torkelnden, trunkenen Strichen gezeichnet und ungemein kraus, unruhig, vibrierend die Figuren, so daß das Unmittelbare, Lebendige sehr stark wirkt. Ergreifend ist das Leiden des von seinem Kaiser (Justinian) mit schmachvollem Undank Belohnten in Haltung und Gesichtszügen ausgedrückt, und die wilde Erscheinung des Knechtes hat mehrfache Parallelen in den Zeichnungen und Schnitten dieser Jahre.[73]

Berlin, Belisar.

Das packende Leben, das starke Temperament dieser Gestalten, das man als besonders genial mit Recht, aber als Dürerisch mit Unrecht empfunden hat, die Erregung, die den psychologischen Grundzug ausmacht, erfahren eine bedeutende Steigerung zu dämonisch wilder Dramatik in zwei eng zusammengehörenden Todesblättern in Frankfurt und Wien.

Die Federzeichnung »Der Tod und der Ritter« im Städelschen Institut in Frankfurt a. M. ist leider stark und ungeschickt verschnitten, dazu die sehr verblaßte Tinte an vielen Stellen von roherer Hand nachgezogen.

Frankfurt, Tod u. Ritter.

Wir sahen, wie Grünewald schon ganz früh in Todesdarstellungen das Dämonische, Gespenstische fesselte. Hier gibt er echt nordische Spukphantasie. Auf einen friedlich und nichtsahnend seines Weges ziehenden Reiter saust mit furchtbarer Plötzlichkeit aus den Lüften der Tod hernieder, ein halbverwestes Gerippe mit struppigem Haar, umflattert von den Fetzen eines Mantels. Entsetzt bäumt sich das Roß auf, der Reiter stürzt nach hinten aus dem Sattel, in Todesangst klammert er sich an den Hals des Tieres. Unmittelbar im Moment des innern Schauens muß die Skizze mit raschester Hand hingeworfen sein.[74]

Das ist nur die Vorstufe zu der großartigen Clairobscurzeichnung der Albertina »Die drei Reiter und die drei Tode«. Es ist an Größe der Phantasie und dämonischer Wirkung die bedeutendste deutsche Todesdarstellung der Zeit. Eine dunkle Schlucht, links Wald, knorriges Geäst, rechts ansteigende Felsen, vorn Baumstümpfe, große Wurzeln, Schädel und Knochen am Boden, mitten Ausblick auf Buchten eines Sees, auf dem die scheidende Sonne liegt. Hier werden drei Reiter von drei furchtbaren Todesgespenstern plötzlich überfallen. Mitten stürzt ein Pferd zur Erde, über den Reiter, der entsetzt den Arm erhebt gegen das dämonische Todesungeheuer, das dicht über ihm durch die Luft saust, alles auf seinem Wege niedermähend, ein halbverwester Kopf mit den glühenden Augen eines wilden Tieres, fürchterlichem schreiendem Maul, fliegendem Haar, emporgewirbeltem Leichentuch. Ueber ihm schwebt ein zweites Gespenst, eingehüllt in das Leichentuch, mit zusammengebundenen Füßen. Er erreicht trotzdem sein Opfer, auf das er mit einem Kinnbacken eindringt. Hoch bäumt sich das Pferd auf, daß der Reiter sich mit Mühe hält, entsetzt hält er abwehrend den Arm über sich. Rechts etwas zurück aber hat der Dritte dem Pferde die Sporen in die Weichen gejagt, er hofft noch eilig zu entkommen, aber mit höhnischem Grinsen hält ihn der Tod, sich fest auf die Erde stemmend, an einem Mantelzipfel fest.

Wien. Drei Reiter und drei Tode

Es gibt kein Entrinnen. Die dämonische Wirkung beruht vor allem auf der illusionären Kraft der das Ganze umfassenden malerischen Anschauung. Aus dem rotbraunen Grund sind mit plötzlichem grellem Kontrast durch Aufhöhung die Lichter herausgearbeitet. Von links oben wird am stärksten die Mittelgruppe getroffen, die andern von unbestimmten Streiflichtern. Wenn auch die Modellierung noch zeichnerisch ist, dieses Helldunkel ist das Mittel eines geborenen Malers, den passenden Stimmungsakkord zu geben zu der ungeheuren Dramatik des Moments, der rasenden Wildheit dieser großartig charakterisierten Todesgespenster.[75]

Paris, Versuchung des Antonius.

In der Technik wie der Stimmung diesem Blatte nah verwandt ist eine ebenso bedeutende «Versuchung des Antonius» im Louvre, weiß gehöhte Federzeichnung auf grünem Grund. Ich möchte sie ganz ans Ende dieser Zeit setzen, nur die Technik ist noch dürerisch. Sie muß aber noch in Nürnberg entstanden sein, da sie von Baldung kopiert worden ist (Feldsberg, S. Liechtenstein, Sch.-M. Nr. 361).[76] Aus dieser Kopie ergibt sich auch, daß das Original leider Fragment ist. Im Waldesdickicht, unter mächtigen Bäumen, hat sich der h. Antonius, ein würdiger Alter mit kahlem Schädel und langem Bart, ein Plätzchen zum Lesen gesucht. Er soll sich aber nicht lange in heilige Schriften vertiefen, die Mächte des Blocksbergs stören ihn auf. Plötzlich kniet vor ihm höhnisch eine alte Hexe, ein dürres Scheusal mit Hängebrüsten, gehörnt, ein Wolfsfell umgeschlagen. Pathetisch auffordernd streckt sie den Arm aus, listig und gemein zwinkern die Augen: das Weib stellt sie vor seine, des Heiligen, Augen, das junge, nackte Weib. Voll zorniger Empörung blickt er auf, abwehrend erhebt er die zitternde Hand. Die Situation kann nicht lebendiger und geistreicher ausgedrückt werden, die Charakteristik nicht schärfer den Nagel auf den Kopf treffen. Dazu ist wieder meisterhaft der Ton des Unheimlichen, Spukhaften getroffen durch das in das dämmrige Halbdunkel fallende Licht, das am stärksten die junge Hexe trifft. Dieser Akt ist so vollendet weich modelliert (der Kontur belichtete und beschattete Flächen!), daß man ihn ohne italienischen Einfluß nicht glaubte erklären zu können. Davon ist aber keine Spur in diesem urnordischen Bilde. Im Norden gab es

eben einen Maler, der nicht zeichnete, wie die andern, sondern malerisch sah, malerisch modellierte: Grünewald. Wie diese Hand des Antonius ganz persönlich stilisiert ist, um den intensivsten Ausdruck der Erregung herauszubringen, weist deutlich genug auf spätere Werke hin. Baldungs Kopie hat uns verlorene Teile der Hintergrundslandschaft aufbewahrt: ein Schloß mit phantastischen Türmen und erleuchteten Fenstern, auf einer Leiter klettern kleine Teufel herauf, andre reiten auf einem Bocke, verschiedene ganz phantastische Gestalten tauchen auf.

Köln. Versuchung des Antonius.

Denselben Heiligen stellte Grünewald in dem Bilde dar, das koloristisch wie technisch die stärkste Absage an Dürer bedeutet. Ich meine die Versuchung des Antonius im Kölner Museum (Nr. 383) (Taf. XX). Nicht das Weib versucht ihn hier, sondern Dämonen in phantastischer Tiergestalt, Ausgeburten eines glühenden Fiebertraums. Sie haben ihn in die Luft entführt und dringen mit furchtbaren, glühenden Blicken, geifernden Mäulern, Krallen, Stöcken und Fäusten auf ihn ein. Er aber bleibt ruhig in seinem Gottvertrauen, nur der geöffnete Mund und der mit glühender Konzentration nach innen gerichtete Blick verraten seine Empfindung. Der Wipfel eines Baumes links und Wolkenstreifen im Abendrot unten lassen die Höhe ermessen. Der dunkle Grund dient als kontrastierende Folie für die aus der Höhe von vorn belichteten Figuren und einen fabelhaften koloristischen Reichtum. Hauptnote ist Rot, ein charakteristisches Moment, auf das wir noch zu sprechen kommen werden. Das karmin Untergewand des Heiligen wird über Hochrot zu Violettrosa mit aufgesetztem Weiß aufgelichtet, das Obergewand ist im Licht blaugrau, im Schatten violettbraun. Möglichst breit liegt das Licht auf Flächen der Gewandung, auf den Faltenkämmen, ein möglichst großer Reichtum farbiger Nuancen in den Schatten (rot, grün, braun, violett) wird entfaltet. Der Maler schwelgt in seinen Farben. Und nun erst die wilden Ungeheuer! Sie wirken durchaus nicht etwa komisch, wie sonst meist mittelalterliche Teufel und Dämonen, sondern unheimlich lebendig durch die traumhafte Wahrheit. Es fehlen mir leider die zoologischen Kenntnisse, ihre Bildung näher zu beschreiben. Man möchte das Urteil eines

Böcklin darüber vernehmen. Rechts ein krebsartiges Ungeheuer mit hundeartigem Kopf, überall mit grünen Augen, krebsrot, die Flügel bräunlich-rosa; unter dem andern Arm ein Molch mit Flügeln und langen Krallen, braungelb, schwarz und rot gefleckt, grüngelbe Augen; ein gehörnter Hundskopf, der einen Stock schwingt, rot, im Licht gelb; der mit der Faust drohende Nachbar, halb Mensch, halb Hund, grün, im Licht rosa, mit roten Augen; links ein zweiter geflügelter Molch mit furchtbar aufgerissenem Maul rot, gelb und weiß im Licht, violett im Schatten; der Kopf mit dem Geweih grün, rote Augen, rotes Geweih; die Bulldogge grün und blaugrün, rote Augen; der darüber gelb, rot und grün gefleckt, grüne, rot geränderte Augen; wieder ein Roter mit vorspringenden schwarz-weißen Knopfaugen; noch ein Gelber. Endlich unten ein vogelartiges Biest, grün mit roten Augen, rotem Schnabel. Es ist eine Orgie in Rot, eine Orgie in Farben, das leidenschaftliche Manifest eines Malers, der einem Zeichner aus der Schule läuft. Und wie ist das gemalt! Wohl bemerken wir noch den schwarzbraunen Kontur, wohl die harte, gebrochne Gewandung. Sie will sich aber erweichen in rundlichen Mulden, welligen Säumen, Kämmen, auf denen breit und offen das Licht aufgesetzt. Man besehe sich einmal diesen Fuß! Wie weich, wie malerisch ist er gesehen und modelliert, wie schnuppe ist dem Maler die plastische Form und Korrektheit, wie weich und färbig der Baumstamm in braungrünen Schatten und rosa Licht, wie leicht und frei das Laub! Und nun gar die Dämonen! Hier flüssig hingewischt, dort pastos fleckig aufgesetzt; hier breit schmierend, dort zart spritzend und tüpfelnd. Wie unglaublich kühn und frei und wirkungssicher! Allein diese technische Qualität bedingt für mich Grünewalds Urheberschaft, denn es gab damals in Deutschland keinen Zweiten, der so malen konnte. Es war sein Scheidegruß an die Nürnberger.[77]

III. KAPITEL.

In Aschaffenburg.

Im allgemeinen läßt sich in der Entwicklung eines Meisters eine gewisse Gesetzmäßigkeit beobachten. Man muß sich aber vor dem Irrtum hüten, als sei der Werdegang nun immer wie ein «vorschriftsmäßiger» Studiengang. Grade bei bedeutenden und selbständigen Künstlern sind plötzliche und sonderbare Wendungen nicht selten.

Grünewalds innerstes Empfinden und sein künstlerisches Sehen hatten sich in einigen leidenschaftlich erregten Schöpfungen mit der so verschiedenen Art Dürers auseinandergesetzt. Obwohl er die Größe dieser Art anerkannte und davon lernte, so kam doch ein Tag, wo der Maler in ihm opponierte gegen den Zeichner Dürer, der zu malen glaubte, indem er mit ungeheurer Sorgfalt Umrisse kolorierte; und der ganz aus dem Temperament und der Empfindung heraus Schaffende gegen den grübelnden und forschenden Gelehrten, der sich von der Geheimniskrämerei des Walchen imponieren ließ, einen alten Schmöker studierte und so sonderbare Figuren «aus der Maaß» mit dem Zirkel konstruierte. Ihm, der so heiß und tief empfand und soviel konnte «im Gemäl», entging es nicht, daß diese Kreaturen kein Blut in den Adern und kein Leben hatten. Stolze lateinische Inschriften mochten Freund Wilibald gefallen, der Mann vom Handwerk pfiff darauf. Nach der Auflösung von Dürers Werkstatt, um 1506, muß Grünewald Nürnberg verlassen haben. Der Stil einer Gruppe von Werken, die hier einzureihen, läßt vermuten, daß er sich nach dem Mittelrhein gewandt habe. Ihnen gemeinsam ist nämlich eine Berührung mit der Sphäre des Hausbuchmeisters. Es ist nur eine Berührung in der Auffassung und Charakteristik, nicht soviel, daß

man von einem Einfluß sprechen könnte. Man hat irrtümlich daraus den Schluß gezogen, Grünewald sei überhaupt von der Kunst des Hausbuchmeisters ausgegangen,[78] weil man das frühste Bild dieser Gruppe bisher übersehen hat. Zwei der in Betracht kommenden Werke sind jetzt im Aschaffenburger Schloß, das dritte trägt ein am Mittelrhein häufiges Wappen. Viele der jetzigen Aschaffenburger Bilder stammen freilich aus Halle. Diese beiden haben aber mit Albrecht von Brandenburg nichts zu tun. Wenn uns ihre geistlichen Stifter auch unbekannt bleiben, so ist doch zu vermuten, daß sie dort entstanden sind. Der größere Altar stammt überdies aus der dortigen Stiftskirche, unter dem Namen «Schongauer». Das frühere Bild aber heißt in ältern Inventaren Grünewald, was auf eine gute Tradition zurückgehen muß, da das Bild mit dem «Pseudo-Grünewald» nichts zu tun hat. Mit seinen Frühwerken, die wir kennen gelernt haben, und den unter Dürers Einfluß geschaffenen hängt es aber aufs Engste zusammen.

Aschaffenburg, Anbetung des Kindes.

Es ist die kleine Anbetung des Kindes.[79] (Nr. 14) (Taf. XXI). Die Bezeichnung des neuen (v. Reberschen) Kataloges «fränkisch um 1500» beruht auf der ganz richtigen Erkenntnis des Zusammenhanges mit Dürer. Zeichnerische Modellierung, Typen und scharfbrüchige Gewandung erinnern an die Dresdener Folge (cf. die Erlanger Zeichnungen!) und das Antoniusbild, an dieses besonders die Gewandung und die breiten Hände. So frei und bedeutend wie dieses ist es zwar durchaus nicht. Das Primitivere und Ruhigere erklärt sich aber einmal aus dem andern Stoff. Sodann besinnt sich hier Grünewald, fern von Nürnberg, in vielem wieder auf seine Anfänge. Das Bild ist leider sehr verdorben und verstümmelt. Kräftiges Licht fällt von vorn auf die in einem Höfchen vor dem Kinde knieenden Eltern. Maria, ein scharf geschnittenes Gesicht, sendet unter halb geschlossenen Lidern hervor einen innigen Blick auf das mit Auge und Händchen nach ihr verlangende nackte Kindchen. Joseph ist ganz in inneres Schauen versunken. Um so mehr bei der Sache sind die Tiere. Wir kennen den Humor in ihrer charakteristisch-ausdrucksvollen Belebung. Unter einem Rundbogen schauen über ein Türchen zwei Hirten herein. Ihre Mienen spiegeln sehr lebhaft Temperament und Empfinden. Ihre

Vettern sind uns schon im Ritter vom Turn begegnet. Das in einer ganz persönlichen Art geschlungne Kopftuch kennen wir ebenso wie die auf einer Seite stark gehäuften Mantelfalten Josephs. In der Modellierung ringt das Zeichnerisch-Scharfe mit dem Malerisch-Weichen. Die Gewandung wird weicher, leichter, lockerer, wie auch das blonde Haar Mariens zarter und leichter fließt. Im Farbenakkord fehlt nicht die charakteristische Note des Gold (Brokatkleid Mariä, die Säule rechts), farbig gebrochnes Weiß, viel Rot, ein so spezifischer Klang, wie das Grünbraungold des blonden Engels. Wir sahen schon, wie Grünewald mehrfach das Problem des Schwebens interessierte, das ja nur mit malerischen Mitteln zu lösen ist. Hier haben wir nicht weniger als drei schwebende Engel, schon vortrefflich in der Illusion. Der markant ausgestreckte Zeigefinger des einen möge etwaige Zweifler auf den Johannes des Kolmarer Kruzifixus hinweisen. Neu ist das feine koloristische Motiv der roten Blumen im Vordergrund, auch dies ein Vorklang des Hauptwerkes. Und der charakteristisch bewegte goldne Stern weist uns zurück auf ein gewisses Blatt im Ritter vom Turn, bei dem man gemeint hat, das könne doch nur Dürer gemacht haben. Den Mittelgrund verbaut Grünewald auch hier durch die geliebte Felskulisse und die Ruine. Im Hohlweg drängen sich die h. drei Könige mit Gefolge, lebendigste Gestalten von urwüchsiger Häßlichkeit. Sie kommen aus dem deutschen Walde, nicht aus dem Morgenlande. Köstlich sind besonders die Mohren. Die freie, geistreiche Malweise in Figuren und Landschaft des Hintergrundes gibt der des Antoniusbildes nichts nach. Und die souveräne Art, mit der das kleine lebendige Stifterporträt behandelt ist, zeigt deutlich, daß der Meister nach dem Umweg über Nürnberg seine heimische Straße wieder betreten hat.

Gotha, Liebespaar.

Bedeutender als dieses gemütliche Bildchen ist das Liebespaar in Gotha (Nr. 308) (Taf. XXII). Wenn es eine Tribuna der Meisterwerke deutscher Malerei gäbe, so gebührte diesem Bilde darin ein Ehrenplatz, denn es ist eine Perle und eines der deutschesten Bilder, die es gibt. Wie man die deutsche «Gemütlichkeit» nicht übersetzen kann, so auch nicht die deutsche Liebe. Und die ist hier empfunden und gemalt, so zart und

rein, mit einem Zauber und Duft, wie nie wieder. Deshalb sollte das Bild in keiner deutschen Kunst- und Kulturgeschichte fehlen und dem deutschen Publikum, das so manchen Gipsabguß charakterlos bewundert, bekannter und vertrauter sein, als es in der Tat der Fall. Freilich das Kind hat keinen Namen! Fachleuten ist es ebendeshalb nicht unbekannt.[80] Ich glaube ihn endgültig gefunden zu haben. Grünewald und kein anderer hat das Bild gemalt. Durch die Größe (1,14 $\times$ 0,80 m), die schlichte, aber doch feierliche Anordnung, das rahmende und krönende Spruchband bekommt es einen stark repräsentativen Charakter. Es ist natürlich bei Gelegenheit einer Hochzeit entstanden und für ein Privathaus gemalt. Die beiden sind ganz versunken, was sie empfinden und flüstern, sagt die zierliche gotische Legende. Das Mägdelein spricht: «Sye hat vch (euch) nyt gantz veracht, dye vch daß schnürlin hat gemacht» und er gibt ihr im selben schalkhaften Ton zurück: «Vn(d) byllich het sye eß gedan, want (denn) ich han eß sye genisse(n) lan». Es sind Porträts, aber so echtes Gold ist aus so tiefem Mutterboden heraufgeholt, daß es zugleich Rassetypen sind. Sie stehen hinter einer Fensterbrüstung, so daß sie als Brustbilder erscheinen, er umfängt sie ganz leise, beide halten das Schnürlein mit dem Kleinod, sie in der andern Hand ein Blümchen aus dem violetten Primelkranz in seinen Locken. Denn beide sind gar festlich und zierlich herausstaffiert, wie es sich geziemt in solcher Maienwonne. Der unendlichen Zartheit der Empfindung und des Ausdrucks entspricht die Delikatesse der Ausführung. In diesen fast lebensgroßen Figuren zeigt sich, was Grünewald in der Bewältigung der Form in Nürnberg gelernt hat. Das Nackte ist fest verschmolzen und zugleich äußerst fein und zart modelliert, mit einem Erfassen im ganzen, das sein persönliches Eigentum. In dem von links fallenden Licht, das Schlagschatten auf der Brüstung erzeugt, ist das warme, rosige Inkarnat blühender Jugend mit dem zartesten Pinsel mit bräunlichen und grauen Schatten modelliert, aufs Feinste beobachtet die hellere Haut des Mädchens, dessen Hals und Nacken schon wieder ganz in belichteten und beschatteten Flächen gesehen. Bei dem starken Kontrast dieses Inkarnats gegen den schwarzen Grund ist im ganzen doch ein harmonischer,

mild leuchtender Akkord gewahrt. Das feinste Malerauge hat dazu das satte Dunkelblaugrün, das Dunkelrot, das Violett, das färbige Weiß, das Gold der Säume und Schnüren gestimmt. Alles mit größter Sorgfalt gemalt, das feine Linnengefält, die Schnüre, das Kränzlein, das Haar, ganz locker und leicht, weil es im ganzen als Masse gefühlt; und dabei doch nirgends ängstlich oder kleinlich, nichts gekläubelt und gepimpfelt.

Aschaffenburg. Triptychon.

Ein zweites Hauptwerk dieser Periode ist das ebenso bedeutende wie charakteristische Triptychon der Aschaffenburger Galerie (Nr. 7/11, Mittelbild und zwei doppelseitig bemalte Flügel). Hier tut Grünewald einen weitern Schritt von Dürer fort und zum Isenheimer Altar hin. So nahe es sich mit dem eben genannten und der Sphäre des Hausbuchmeisters berührt, die ganz spezifisch grünewaldschen Züge überwiegen doch in einem solchen Maße, daß man sich wundern muß, seinen Namen nicht längst vor diesem Werke ausgesprochen zu finden. Es ist ein Marienaltar. Maria als Hauptperson ist durch das künstlerische Ausdrucksmittel bezeichnet, das Grünewalds eigenstes und persönlichstes Element: das Licht. Ihr Kopf wird am stärksten von dem von vorn aus der Höhe fallenden Licht getroffen, die übrigen Figuren des Mittelbildes wie der Flügel treten dagegen beschatteter zurück. Schon auf dem Darmstädter Altar fanden wir diese in Wahrheit ja allein natürliche Beleuchtung, in deren Beobachtung und Anwendung Grünewald allen seinen deutschen Zeitgenossen vorauseilt. Wir fanden dort auch das zweite Element, das hier den Eindruck beherrscht: das Rot. Rot ist die Liebe, sagt man. Ursprünglich nur eine physiologische Erscheinung, ist es zum Symbol geworden der Lebensfreude, der Schöpferkraft. Rot ist die farbigste Farbe, darum lieben es alle großen Maler. Man streiche aus den Bildern der Rubens, Tizian, Böcklin das Rot und man sehe zu, was übrig bleibt. Und daß es nicht nur ein Lebenselement der Koloristen, auch der Licht- und Tonmaler, der «Maler» im potenzierten Sinn, beweist Rembrandt, zu dessen magischsten Zaubermitteln sein Rot gehört. Rot ist aber auch eine schwierige Farbe, keine bleibt so leicht leer und unlebendig. Auch Grünewald hat mit dieser Schwierigkeit zu ringen gehabt, wie wir noch deutlicher sehen werden. Neben

dem Rot haben wir wieder charakteristisch das Gold, auch im Grunde. Das hat dazu verleitet, das Werk viel zu früh anzusetzen (Katalog: «um 1460»). In allen seinen Bildern bis zum letzten finden wir diese Note. Aus dem dekorativen Element des mittelalterlichen Flachstils ist bei ihm ein bewußt angewandtes künstlerisches Ausdrucksmittel geworden. Grünewald liebte es wegen des feierlichen Klangs, den es einem Farbenakkorde verleiht. In dieser Gruppe besonders zierlicher Werke erzielt er mit seiner Anwendung in Brokat und Sternmuster eines Mantels oder Grundes das blumige Bouquet. Wenige, zurücktretende gebrochne Farben, Weißgrau, Weißblau, Grüngelb, sind mit den dominierenden, Rot, Gold, Weiß mit demselben außerordentlichen Feingefühl gestimmt, das in dem Liebespaar den geborenen Maler verrät. Die Modellierung steht auf dem Uebergang von einer plastischen, fest verschmolzenen mit deutlich gezeichnetem Kontur zu einer malerisch flächigen, weichen und breiten. Wie auf dem Liebespaar entzückt der ungemein zarte Ton und Schmelz, die blühende Transparenz des Inkarnats, das vom Licht sein Leben und durch klare, leichte färbige Schatten Rundung erhält. Nur durch diese malerische Modellierung und die Betonung der Hauptformen erreicht er diese Illusion der Weichheit des Fleisches. Daß es aber noch ein Suchen ist, lehrt der Akt des Sebastian, in dem das Nackte sehr viel härter und zeichnerischer behandelt ist als auf dem Mittelbilde. Der Formensprache entspricht wie immer die Malweise. Am fortgeschrittensten ist sie wieder in der Landschaft, die ganz weich, dünn, offen und locker hingesetzt. Wir bemerkten schon früher, besonders dann in den zwei letzten Bildern die große Meisterschaft, mit der das Weiche, Lockere, Massige namentlich des Frauenhaares gegeben. Auch hier ist das aufgelöste Haar Mariä vollendet gemalt. Dadurch, daß er das Ganze als Masse sieht und empfindet und mit entsprechendem freiem und leichtem Vortrag hinsetzt, erreicht er diesen hohen Grad der Illusion. Kein deutscher Zeitgenosse hat die Freiheit und Selbständigkeit des Vortrags erreicht, mit der er am Mantel des Hieronymus das Pelzwerk offen und breit hinmalt. Den hohen technischen Qualitäten entsprechen die geistigen und seelischen der Charakteristik und Empfindung.

Anbetung des Kindes.

In der **Anbetung des Kindes** (Taf. XXIII) im Mittelbilde haben wir mit der ganzen Zartheit und dem Duft der Knospe, was in dem Marienbilde des Isenheimer Altars voll erblüht ist. Alles in diesem Bilde ist höchst individuell. Mit leisen Mitteln eine Fülle des lebendigsten Ausdrucks, in der Kopfneigung und den fast geschlossenen Augen Mariä, in Blick und Bewegung des Kindes, das mit gekreuzten Armen in seinem steinernen Troge feierlich und inbrünstig sich aufrichtet, höhere Eigenschaften kundgebend als gewöhnliche Kinder. So begreifen wir die erregte Andacht der vier Engelchen, die es umgeben. Einer wiederholt das Lieblingsmotiv der gekreuzten Arme. Wir verstehen die Mienen der beiden Hirten, in denen Erregung, Ueberraschung, Ergriffenheit deutlich geschrieben stehen. Nur Joseph ist nicht erbaut von der Bescheerung. Er dreht der Szene den Rücken und sein Blick um die Ecke und der ungemein drastische Gestus der Hände sagen, was er von der Geschichte hält. Im Hintergrunde aber liegt ein zauberisches Licht über der Landschaft, in der einem Hirten bei der Herde die Verkündigung widerfährt. Wer freilich hier «schöne Gesichter» suchen sollte, würde sich enttäuscht finden. Grünewalds Ideal wie das aller germanischen Kunst lag nach ganz andrer Richtung: **charakteristische Kunst, Seele, Empfindung, darum ausdrucksvolle Typen, ausdrucksvolle Mimik, ausdrucksvolle Gesten, und Licht, Farbe.** Die «Schönheit» dieser Maria, dieser Engel ist darum eine malerische. Diese Wangen von Milch und Blut im vollen Licht sind für das Auge dominierend, farbige Reize bezeichnen die höhere Art dieser Mutter: goldner Nimbus, Perlendiadem, weiß-silbrig schimmerndes Kopftuch, Goldbrokatgewand, goldene Säume und Sterne am Mantel; in goldenen Gewändern und Mänteln diese Engel, das zartrosige Inkarnat sehr fein im Halbschatten, während das Kind in weißem Linnen hervorleuchtet. Noch stärker beschattet Joseph und die Hirten. Indem Grünewald aufs Feinste die Abtönung im natürlichen Licht beobachtet, verwendet er Licht und Schatten mit den feinen Uebergangsstufen des Helldunkels gleichzeitig als Mittel des Ausdrucks, der Charakterisierung, der Komposition. Dem entspricht die Verschmähung der perspektivischen Tiefenerstreckung. Wie mit Ab-

sicht liegt der Horizont ganz hoch, treten rechts und links die beliebten Kulissen vor, eine gebrochene Säule, ruinöses Gemäuer, Bäume. Wir bemerkten schon auf der andern Anbetung und dem Liebespaar, daß er jetzt leichtere, weichere Falten liebt und sorgfältiges Feingefältel. So hier am Mantel Mariä der losere Fall, das Gekräusel am Boden: reiches Kleingefältel an den Gewändern der Engel und dem Chorhemd des geistlichen Stifters. So klein Grünewald die Stifter gibt, stets tief untergeordnet dem Göttlichen, nicht der selbstbewußte Ichmensch der italienischen Renaissance, — immer sind es sehr lebendige, ausdrucksvolle Porträts. Das Gebet brauchte nicht auf dem Spruchband zu stehen, wir lesen die Inbrunst aus Blick und Haltung.

Johannes auf Pathmos.

Von den Flügeln ist in der Konzeption am bedeutendsten die Madonnenvision des Johannes auf Pathmos (Taf. XXIV). Der visionäre Zug in Grünewald trat schon mehrfach hervor. Hier kam ihm der Stoff entgegen. Johannes, ganz in Rot, sitzt vorn in einer Landschaft, zwischen Felsen und Bäumen leuchtet mitten in der Ferne eine Stadt am Wasser. Voll fällt das Licht auf den prachtvollen Charakterkopf mit markanten, scharfen Zügen. Im Augenblick der Inspiration wirft er ihn zurück, das große glänzende Auge schaut begeistert die Himmlische, der Mund ist vor Erregung geöffnet, die Hand mit der Feder stockt erhoben. Das helle Licht über der Landschaft trifft auch die zarte Madonnengestalt auf der Sichel, die vor Goldgrund erscheint. Ihr weißbläulicher Mantel umfängt auch das nackte Kind auf ihrem Arm; es umhalst sie, wendet das Köpfchen lebhaft zurück und blickt zu dem Evangelisten hinunter. Die Kraft des inneren Schauens geht in dieser Konzeption Hand in Hand mit dem durchgebildeten malerischen Sehen in der Natur.

Hieronymus.

Auf der anderen Seite der h. Hieronymus im Studierzimmer (nur ein Ausschnitt), am Pult am Fenster sitzend, ein wunderbar ausdrucksvoller Typus, ein Gesicht voll leidvoller Einsicht mit den Spuren durchwachter Nächte. Er wendet sich herum zu dem Gefährten und befreit ihn von dem Dorn. Der Löwe ist nicht nach dem Leben gemalt, halb Affe, halb Hund, aber trotzdem lebendig, sein Auge spricht. Auch hier

Rot die herrschende Note. Daß Grünewald auch gelegentlich, wenn es grade charakteristisch, wie ein Niederländer stillebenartiges Beiwerk malen kann, zeigt er hier: Bücher, eine Sanduhr, ein Vogelbauer, Kannen auf einem Bord, ein Christusbild, Briefe, ein Täfelchen an der Wand. Zwei silbergraue Säulen fassen die dunkle Korbbogenrahmung des hochgelegenen Fensters ein. Durch dies sieht man hinaus (tatsächlich hinauf bei hohem Horizont) in eine lichtschimmernde Landschaft. Sie ist ein Meisterstück in der malerischen Konzeption. Unter mächtigen Bäumen (durch den Fensterrahmen abgeschnitten) kasteit sich in leidenschaftlicher Bewegung der Büßer: zwei Farbflecken, Weißbläulich und Rot gegen den Lichtschimmer auf dem Boden, hinten in zartem Dämmer eine färbige Kirche gegen Goldgrund. Von hier zum Madonnenbilde des Isenheimer Altars ist nur noch ein Schritt.

Außenflügel.

Nicht so bedeutend sind, wie ja sehr häufig, die Außenflügel (Taf. XXV), auf schmaler Bühne vier einzelne Heilige (je zwei übereinander), vor blauem Grund mit goldenen Sternen, jedes in einer goldenen architektonischen Rahmung, innen ein Rundbogen von Astwerk, außen (nur oben) rechteckiges Stabwerk. Es sind zwei männliche und zwei weibliche Heilige, links oben Martin, unten Katharina, rechts oben Sebastian, unten Margarete. Alle vier haben Scheibennimben mit gekerbtem Rand, wie die Nürnberger Holzschnitte. Auch hier die Freude an malerisch prächtigem Kostüm, besonders im Ornat des Martin, das seidenweiche lange Frauenhaar, ausdrucksvolle und ganz persönliche Typen (die Frauen mit kleinen, blinzelnden Augen), bei ruhiger Haltung doch innerlich erregt; der Akkord Rot, Gold, Weiß, charakteristisch der Gegensatz in den Mänteln der Frauen: Katharina rot mit grünem Futter, Margarete umgekehrt, dieser allein stärker belichtet, nach Gelb gebrochen, dasselbe zart rosige Inkarnat wie auf den Innenbildern. Prachtvoll ist der Drache der Margarete. Kein Spanier kann mit mehr Devoción zur Imaculata aufblicken, als dieses Tier mit großen Augen zu seiner Ueberwinderin; und der Schwanz ringelt sich zu einem großen Fastenbretzel. Am interessantesten ist der Sebastian. Nicht wegen des Aktes, der zwar sorgfältig durchgebildet, aber noch zeichnerischer und

härter modelliert ist, als man erwartet. Zu dem erregten Ausdruck des Kopfes kommt die bewegte Haltung, der Körper nach links, der Kopf nach rechts gedreht, die Arme zurückgebunden. Dieser bewegte Umriß hebt sich von der prachtvollen Folie des roten bewegten Mantels. Hier haben wir die Vorstufe zu dem Verkündigungsbilde des Isenheimer Altars. Auch das eigentümliche Kämpferkapitell der Säule werden wir in Kolmar wiederfinden. Es ist nicht Spätgotik, aber auch nicht «Renaissance», sondern eine ganz individuelle Bildung.

Dieser sehr wichtige und bedeutende Altar ist in keinem Handbuch und keiner Geschichte der Malerei genannt, auch selbst wenigen Fachleuten bekannt, wie es scheint. Er verdiente, von der jetzigen Stelle im Exil, wo er dunkel und hoch hängt, in die Pinakothek versetzt zu werden. Man würde dafür gerne einige Leistungen der Herren Wolgemut und Schaffner, die sich dort sonnen dürfen, entbehren.[81]

Schleißheim. Nikolaus.

In dieser Zeit, aber wohl etwas früher, dürfte ein einzelner versprengter Altarflügel mit dem h. Nikolaus in Schleißheim entstanden sein (Nr. 130). Wie der h. Martin steht der Bischof auf schmalem grauem Boden gegen einen blauen Grund in Halbprofilwendung mit dem Blick nach der entgegengesetzten Seite. Dieser lebendige Blick unter halb geschlossenen Lidern erinnert sehr an den der Maria auf der Dresdener Flucht. Der Nimbus hat den charakteristischen eingekerbten Rand. In der Modellierung des Kopfes sind die wesentlichen Teile betont und wie in einem weichen Material gegeben. Entscheidend ist die malerische Qualität. In dem von rechts vorn fallenden Licht ist der rote Mantel sehr fein von Hell zu Dunkel abgetönt, auf den gezogenen Faltenkämmen liegt das Licht breit, flächig, flüssig und offen gemalt; Karmin wird nach Grün gebrochen, Hellgrün nach Gelb: ein Weiß erscheint sehr fein im Schatten violett und durch Reflexe vom Mantel violettbräunlich; die Handschuhe sind kräftig und breit im Licht gelb, im Schatten braun gemalt. Es ist kein bedeutendes, aber an lebendiger Charakteristik wie Qualität der Ausführung durchaus würdiges Bild. —

Handzeichnungen.

Sehr bedeutend und wichtig sind zwei in diese Zeit fallende Handzeichnungen, die eine in Dresden, die andre

in Berlin. Das Dresdener Rundblatt (Abb. Térey Nr. 82) ist eine Scheibenvisierung und ein Todesbild, gehört also in eine Reihe mit den sehr bedeutenden Zeichnungen in Hannover, Frankfurt und Wien. Gegenüber den letzten Zeichnungen der Nürnberger Zeit ist ein sehr bezeichnender Wechsel im Material eingetreten. Von der einfachen oder weiß gehöhten und grundierten Federzeichnung will Grünewald nichts mehr wissen. Er greift zu einem seinem malerischen Sehen adäquateren Material, der Kreide. Auch hier also die Abkehr von Dürer.

Dresden, Hand-zeichnung Todesbild.

Die Zeichnung (leider stark beschädigt) ist mit ungeheurem, flammendem Temperament, wie mit vor Empfindung glühendem Griffel, rasch hingeworfen, Mittel- und Hintergrund ganz skizzenhaft, mit Strichen, die von Leben zittern. Auf welligem Boden, am Waldrand (einige Stämme, durch den Rand abgeschnitten, recken belaubte Aeste ins Bild hinein) zecht und schwatzt und liebt eine lustige Gesellschaft, Männlein und Weiblein in jungen Jahren. Vorn ein Kübel. Da — mit einem Mal, wie aus der Erde gewachsen, steht der Tod am Tische, ein halbverwestes Gerippe, einen Mantelfetzen umgeschlagen, wirre Haare, die Sense geschultert, in der vorgestreckten Hand das Stundenglas, in den Augenhöhlen ein furchtbares, gespenstisch glimmendes Feuer. Entsetzt fährt ein zunächst sitzendes Mädchen nach links herüber, ein anderes bricht in Tränen aus, ein drittes will fliehen, ein Mann fährt wild und wütend auf und zieht das Schwert, ein anderer blickt mit gefaßtem, aber glühendem Blick auf seine Liebste, die zitternde Hand deutet hinaus in die Landschaft: fahr wohl, du schöne Welt, nur ein Paar, das sich umschlingt, bleibt ruhiger. Die furchtbare Aufregung und zugleich das bannende Entsetzen, das Leben und Feuer der Blicke, die Macht des Momentanen sind in Worten nur anzudeuten. Dazu kommt der malerische Reiz der Ausführung. Weich und breit, von höchstem Temperament ist der Strich, unter den in einem feinen Helldunkelton zusammengestimmten belichteten und beschatteten Flächen schimmern die plastischen Formen nur noch durch, überall verschwindende, gebrochene Konturen. Wie malerisch das Blatt ist, sieht man beim Vergleich mit Dürers «König Tod», der Kohlezeichnung von 1505 in London.

Die Dresdener darf sich dieser ebenbürtig zur Seite stellen. Daß sie noch in den Anfang dieser Zeit gehört, bezeugen Typen und Gewandung, die der Dresdener Folge noch nahe stehen.[82]

Berlin. Handzeichnung Verkündigung.

Das Berliner Kabinett, das überhaupt am reichsten an Handzeichnungen Grünewalds, bewahrt die 1512 datierte Kohlezeichnung einer Verkündigung, ein Blatt von beträchtlicher Größe (39 × 30, Nr. 3135).[83] Das Datum, eines der wenigen, die wir überhaupt haben, bezeichnet das Ende dieser Periode. Es ist eine sorgfältige Studie. Die Figuren, wie immer bei Grünewald, ganz vorn, der Boden nur eben angedeutet. Links steht Maria, in beiden Händen ein Gebetbuch, in das sie schüchtern und verwirrt herniederblickt. Von rechts naht ihr mit bewegtem Schritt, mit eindringlich ausdrucksvollen Gebärden von Auge, Mund und Händen der Engel, ein Zepter schulternd. Oben schwebt die große, sehr individuell gebildete Taube, halb Kakadu, halb Adler. Wir kennen die Bedeutung der gestikulierenden Hände in allen Werken bisher. Der erregte, ausdrucksvolle Kopf des Engels mit dem locker rieselnden Haar ist den Engeln des Aschaffenburger Altares unmittelbar verwandt; hier ist es nur ein erwachsener, kein Kinderengel. Ebenso knüpft die Bildung der Hände, das köstlich lockere, leichte Haar Mariä unmittelbar an. Das sanfte Oval des Kopfes mit den wie in Aschaffenburg fast geschlossenen Augen läßt den älteren Dresdener Typus noch durchklingen. Auch das leicht auf dem Boden aufstoßende Gekräusel der Gewandung findet sich in Aschaffenburg. Dort schon gab die möglichst verhüllende Gewandung der Gestalt eine ziemliche Fülle. Das erfährt hier eine charakteristische Steigerung. Die im ganzen noch gotisch proportionierten Gestalten erscheinen durch die Gewandung, die bei Maria nicht einmal die Füße sehen läßt, breit, voll, monumental. Bei Maria werden die großen, belichteten und beschatteten Flächen (mit breiter Parallelschraffierung) noch von kleinerem Gekräusel unterbrochen, letzten fernen Donnern der abziehenden Gotik, beim Engel fällt und wallt es schon breit und mächtig, volle Akkorde, großes Orchester mit Orgel. Ein neues Stilgefühl, die entscheidendste Stilwandlung in seinem Schaffen kündigt sich an. Sie vollzieht sich in seinem Hauptwerk, dem Isenheimer

Altar, nach jeder Richtung hin. Doch nicht auf einen Stoß, mit einem Anlauf gelingt es, das Alte ringt noch mit dem Neuen, unter ungeheurer Erregung und Erschütterung, wie in einem vulkanischen Ausbruch, wird das Neue geboren. Dann aber steht er auf der Höhe, in grandioser Schöpferkraft und mit souveränem Können stellt er Werke hin, vor denen Dürers und Holbeins Malerruhm erbleichen muß, in denen er das siebzehnte Jahrhundert, das große Jahrhundert der Malerei, eröffnet.

IV. KAPITEL.

Wieder am Oberrhein.

«Man geht nach Kolmar, um Schongauer zu suchen, und findet Grünewald» hat Böcklin nach einem Besuch der Stadt und ihres Museums gesagt. Möchten doch recht viele dieselbe Erfahrung machen! Dem großen Publikum ist Grünewald noch sehr wenig bekannt, und selbst viele Fachleute scheinen das Kolmarer Museum nicht zu kennen. Sonst könnte es nicht vorkommen, daß uns Halbe, wie Baldung, oder kleine Talente, wie Cranach, immer wieder als «Größen» präsentiert werden, oder daß noch 1902 in einem Aufsatz über den Zusammenhang und die Entwicklung der deutschen und niederländischen Malerei «Von Dürer zu Rubens» (richtiger: Von Grünewald zu Rembrandt!) behauptet wird, Grünewald sei nicht epochemachend.[84]

Kloster Isenheim.

Das im XIII. Jahrhundert gegründete Antoniterpräzeptorat Isenheim (unweit Gebweiler) am Fuß der Vogesen erfreute sich um 1500 zweier kunstsinniger Vorsteher, die auf eine reiche Ausschmückung der Kirche bedacht waren, Jean d'Orliac und Guido Guersi. Ihr im Anfang des XVII. Jahrhunderts errichtetes Denkmal sieht man noch heute im Hofe vor der Kirche. Guersi wurde 1493 an Stelle seines resignierenden Vorgängers Präzeptor; er starb 1516. Jedenfalls vor diesem Jahre, jedoch in beider Auftrag, muß der Hochaltar der Kirche entstanden sein.[85] Denn beide sind, was bis auf die jüngste Zeit übersehen, am Altar als Stifter vermerkt, Guersi durch sein Wappen, d'Orliac durch die geschnitzte Stifterfigur zu Füßen des h. Augustin.[86] 1525 überstand das Kloster eine Plünderung durch die aufrührerischen Bauern, 1777 wurden die Antoniter unterdrückt, 1793 das Kloster aufgehoben. Der verstümmelte und zertrennte Altar kam in das Kolmarer Museum. Dort wurden die Skulpturen

Hochaltar. Stifter. Schicksale.

in ganz unsinniger und sehr geschmackloser Weise so aufgebaut, wie sie heute noch zu sehen sind. Die meisten Flügel hingen und standen getrennt bis in die jüngste Zeit in schlechtem Licht, vernachlässigt und verschmutzt. Erst kürzlich haben sie durch Hauser eine Reinigung und durch den verdienten Konservator des Museums eine Neuaufstellung erfahren, welche wenigstens in den Hauptzügen die ehemalige Reihenfolge wiedergibt. Von dem ursprünglichen Eindruck ist der jetzige freilich noch weit entfernt. Durch die Beschreibung eines unbekannten Verfassers vom Ende des XVIII. Jahrhunderts, der den Altar noch an Ort und Stelle sah, kennen wir die ursprüngliche Zusammensetzung.[87] Es war ein mächtiger Wandelaltar, dessen einzelne gemalte und skulpierte Teile in verschiedenen Kombinationen, je nach den Kirchenfesten, den Gläubigen gezeigt wurden. Für gewöhnlich als mächtiges Mittelstück unter dem luftigen, goldschimmernden Obergesprenge[88] der Kruzifixus zwischen Maria und Johannes auf der einen, Johannes dem Täufer auf der anderen Seite: darunter auf den geschlossnen Flügeln der Staffel die Beweinung, seitlich die Einzelgestalten des Antonius und Sebastian. An Marienfesten mitten als mächtiges Hauptbild die Madonna mit dem Kinde in der Landschaft, von musizierenden Engeln verehrt; links die Verkündigung, rechts die Auferstehung, unten bei geöffneter Staffel Christus und die Apostel in geschnitzten Halbfiguren in architektonischen Nischen. An Festen des Patrons endlich mitten in tiefer Nische unter goldnem Baldachin mit reicher Maßwerkfüllung die mächtige thronende Gestalt des Heiligen, mitsamt dem Sessel in farbiger Freiskulptur in Holz geschnitzt; neben ihm, in flacheren Nischen, ebenfalls unter Baldachinen, als farbige Schnitzbilder (von Reliefwirkung und tatsächlich hinten flach gearbeitet) links Augustin mit dem Stifter, rechts Hieronymus; seitwärts als Gemälde links der Besuch des Antonius bei dem Eremiten Paulus, rechts die Versuchung des Antonius, unten dieselbe geöffnete Staffel. Wer also hintereinander den ganzen Altar sich öffnen ließ, genoß, wie die drei Sätze einer mächtigen Symphonie, zuerst das furchtbare Leiden Christi, dann die strahlende Herrlichkeit der Maria, endlich die Macht und die wunderbaren Erlebnisse des Antonius.

Ursprüngliche Gestalt.

Schmid hat in seiner vorzüglichen Charakteristik den Eindruck in dieser Reihenfolge im einzelnen geschildert. Da es uns vor allem auf die Darlegung der Entwicklung und die kritischen Fragen ankommt, wollen wir einen andern Weg einschlagen.

Skulpturen.

Zuerst muß von den Skulpturen die Rede sein.

Lange wurden sie überhaupt übersehen, und bis heute hat niemand bemerkt oder wenigstens ausgesprochen, was m. E. klar zutage liegt: auch sie sind von Grünewald.

Bisherige Meinungen.

Passavant, der 1846 die Bilder ausführlich beschreibt, erklärt höchst naiv, die Skulpturen (die immer in Kolmar waren) seien ihm unbekannt geblieben! Rettberg[89] setzte dann 1856 auf Grund einer schwer lesbaren Inschrift[90] auf der Rückseite einer der Staffelfiguren den «Bildhauer» «Desiderius Beychel» in die Welt, dem er alle Skulpturen des Altars zuschrieb. Mone korrigierte das dahin, daß er nur die Staffel gemacht habe. Dies wurde von Nagler, Levin, Singer, Gérard, Lübke acceptiert.[91] Woltmann erkannte auch hier zuerst mit hohem Lob die große künstlerische Bedeutung der Skulpturen (Zfbk. 1866 und 1873). Er meint, sie seien von einem «ganz außerordentlichen», «unbekannten» Meister, «unter allen Leistungen der Epoche fast unerreicht»; die nicht so bedeutende, aber auch treffliche Staffel gibt auch er dem D. Beychel, mit dem Datum 1493, wozu der Stil passe, das übrige sei weit später entstanden. Später (1876 Deutsche Kunst im Elsaß) bezeichnete er den großen Unbekannten noch näher als oberrheinischen, wahrscheinlich elsässischen Meister, die Staffel von Beychel sei ein paar Jahrzehnte älter und gehöre wahrscheinlich gar nicht dazu. Derselben Meinung war Kraus, der die drei großen Figuren ebenfalls zu den bedeutendsten deutscher Kunst der Epoche rechnete. Trotzdem sind grade die Grünewaldspezialisten fast mit Bosheit an ihnen vorbeigegangen, was man kaum für möglich hält, wenn man den mächtigen, in die Augen fallenden Eindruck an Ort und Stelle erfahren. Niedermayer und Schmid (die «guten» Holzskulpturen) erwähnen sie ganz nebenbei, Rieffel und Kautzsch gar nicht. Und noch in diesem Jahre erklärte Fleurent, der eine eingehende und (außer einem Punkt) verständnisvolle Charakteristik gibt und sie «hinreißend schön» nennt, über ihren Schöpfer seien

wir ganz im Dunkeln; die Staffel zeige eine viel ungeübtere Hand, sei vielleicht einige Jahrzehnte älter, mit dem Desiderius, oder nach neuerer Lesung Sebald Beychel sei nichts anzufangen. Woltmann bemerkte aber schon 1866, die gemalten Einzelfiguren des Sebastian und Antonius, die er damals für die «schönsten» erklärte (weil sie noch am wenigsten Grünewald), stimmten in Auffassung und Stil ganz überein mit den Skulpturen des Unbekannten, die von keiner Schöpfung Michelangelos an Großartigkeit übertroffen würden.

Wenn nun von einer Koryphäe wie Woltmann beim Vergleich so hoch gegriffen wird, sieht man sich doch ganz erstaunt im Kreise nach dieser unbekannten Größe um. Nun ist es ja freilich sicher und bezeichnend, daß die gesamte nordische Kunst keinen großen Bildhauer hervorgebracht hat. Denn die Krafft, Stoß, Vischer kann man nicht neben einen Donatello und Michelangelo stellen. Thorwaldsen genießt freilich die Ehre eines eigenen Museums in Kopenhagen. Eine künstlerisch unendlich tiefstehende Zeit hat ihn hoch geschätzt. Zur Größe fehlt es ihm am Ersten und Entscheidendsten: seine «Nachahmung der Antike» ist Kunst aus zweiter Hand. Sicher gehört aber der Meister der Isenheimer Altarskulpturen zu den größten der Blütezeit deutscher Plastik von 1450 bis 1530.

Antonius.

An Monumentalität der Gesamtwirkung, an Kraft und Wucht der Belebung und Charakteristik hat die lebensgroße Mittelfigur des thronenden Antonius in der deutschen Plastik nicht ihresgleichen. Feierlich repräsentativ ist die strenge en face-Anordnung, die ruhige Haltung. Die Hände halten anspruchslos die Attribute. Die Kraft der Empfindung und Charakteristik ist in dem mächtigen Kopf gesammelt. Ein gewaltiger richterlicher Zorn glüht aus den Augen, zieht die Stirn in Falten, wallt in dem langen Barte, sträubt die Locken des Haupthaares. Die Körperformen treten dagegen bezeichnend zurück, die Gewandung verhüllt ihn möglichst. Ein schwerer, weicher Stoff bildet tiefe Mulden, vorn über die Kniee hängt ein breiter Zipfel herab. Naturalistische Bemalung erhöht den lebendigen Eindruck: blühend rötliches Inkarnat, graues Haar, rotes Gewand, blaues Futter, goldner Mantel. Dies blinkende Gold ist die entschiedene Hauptnote, auch bei den beiden andern

Figuren. In der ursprünglichen Aufstellung leuchtete es geheimnisvoller und feiner aus dem Halbdunkel der Nischen. Die

Augustin und Hieronymus.

ebenfalls lebensgroßen Seitenfiguren des Augustin und Hieronymus stehen an Leben und geistigem Ausdruck dem Antonius nicht nach. Leidvollste Lebenserfahrung und Lebenseinsicht sprechen aus den ausgemergelten Zügen, glühend visionäres Schauen, die Konzentration auf eine innere Welt aus den flackernden, schielenden Blicken. Hier treten ausdrucksvolle Gesten erhobener Arme hinzu. Das Können in der Modellierung ist in allen dreien ebenso bedeutend wie eigenartig. Das spröde Holz ist wie eine weiche Masse knetend modelliert, wie geschmolzen unter der glühenden Empfindung und Energie des Schöpfers. In der Gewandung ringt das persönliche Stilgefühl mit dem Material: dieses neigt zu harten, eckigen Linien und Brüchen, jenes verlangt weiche, hüllende Stoffe, gezogene Falten, breite Kämme, Mulden, Flächen, auf denen das Licht gleißenden Schimmer des Goldes erzeugt.

Grünewald Bildhauer.

Schon das bis hieher Beobachtete genügt, um beim Vergleich mit den Gemälden des Altars und allen früheren Werken in dem Bildhauer den Maler Grünewald zu erkennen. Liegt es doch schon an sich nahe, daß ein Meister den Auftrag bekam, nicht Grünewald und ein großer Unbekannter. Einzelne Beobachtungen bestätigen es: der polygonale Sockel mit den aus- und einspringenden Kehlen, die Blattknäufe des Sessels; die Maßwerkfüllung des Stabwerkrechtecks: mitten als architektonischer Rest zwei herzförmige Pässe, in frei geschwungenen Linien sich schneidend, Fialen in Kreuzblumen auslaufend, die S-förmig aus- und ein- und dazu vorgebogen. Darin und darum spielendes Blattwerk, neben dem krausen, weichen gotischen Kohlblatt naturalistisches Weinlaub, in dem Laubwerk die Evangelistensymbole und pickende Vögel; die Maßwerkfüllung[92] des Baldachins lauter Kurven; die attributiven Tiere nicht nach dem Leben, aber doch lebendig, der Löwe von demselben glühenden Empfindungsstrom durchrinnt, wie die Menschen, das Schwein geistreich keck: der Stifter endlich ein den bisher besprochenen ebenbürtiges charaktervolles und lebendiges Porträt, die markigen Züge des energischen Kopfes scharf und bestimmt

herausgetrieben, das glühende Auge das des Meisters, naturalistisches Inkarnat.

Nach diesem Porträt des d'Orliac muß der Altar vor 1493 zum mindesten gestiftet worden sein. Damit ist uns vielleicht die Möglichkeit gegeben, das Rätsel der stilistisch etwa zwanzig Jahre älteren Staffelhalbfiguren zu lösen.[93] Empfindung und Auffassung weichen von denen der großen Figuren nicht soweit ab, daß nicht derselbe Meister beide in einem Zwischenraum von etwa zwanzig Jahren gemacht haben könnte, ja Eigenheiten, wie die scharf geschnittenen Gesichter und schielenden Augen, die Bildung der Hände, Haare und Falten stimmen sogar auffallend überein.

Straßburg, St. Marxstift Holzbüsten.

Dazu gibt es ein Zwischenglied in vier ebenso merkwürdigen wie bedeutenden Holzbüsten (Taf. XXVI u. XXVII) im St. Marxstift zu Straßburg.[94] Sie sind ungemein lebendig und durchaus individuell in Empfindung und Formensprache, so sehr, daß ihre schlagende Uebereinstimmung in beidem wie der naturalistischen Bemalung mit den Kolmarer Skulpturen zwingend ist. Aus allen vier spricht die starke innere Erregung eines unruhigen, leidenschaftlichen Temperaments mit einer Schärfe des physiognomischen Ausdrucks und der Gestikulation, die ihresgleichen sucht. Schielende Augen, flackernd unruhig oder starr bohrend, geöffneter Mund, gekreuzte Arme, weisender Finger — lauter Motive, die uns als spezifisch grünewaldisch bekannt sind. Dazu diese höchst eigentümliche, freie Modellierung, wie in feuchtem Ton mit rascher, von Ungeduld und heißem Temperament zitternder Hand eingedrückt! Typen, Bewegungs- und Ausdrucksmotive stehen den Kolmarer Aposteln ganz nahe, die intensivere Belebung und freiere Behandlung führt zu den drei großen Figuren hinüber.

Niclaus von Leyen.

Nun gibt es in Straßburg noch zwei den genannten wie den Isenheimer Aposteln verwandte Büsten. Es sind der sog. Jakob von Lichtenberg und die sog. Bärbel von Ottenheim, seine Geliebte. Die Originale, Steinfiguren von einem Portal der ehemaligen Kanzlei, gingen 1870 beim Bibliothekbrande zugrunde, erhalten sind nur Abgüsse (in Privatbesitz). Die Straßburger Tradition, nach der hier das im XV. Jahrhundert stadtbekannte Liebespaar dargestellt, geht auf eine

späte Quelle zurück und ist sicher sagenhaft; die andre, daß die Büsten von dem Kanzleiportal und von dem Meister Niclaus von Leyen, dürfte den Tatsachen entsprechen. Denn dieser, so inschriftlich, Niclaus von Leyden urkundlich genannte Meister, der 1464 Straßburger Bürger wurde, schloß 1467 einen Kontrakt über das Portal ab und bezeichnete in demselben Jahre seinen stilistisch übereinstimmenden Kruzifixus auf dem Friedhof zu Baden-Baden. 1467 hatte er einen Streit mit dem Konstanzer Domkapitel, 1470 vollendete Haider nach seinem Entwurf Chorgestühl und Türen des Domes. Er wurde wahrscheinlich bald nach 1467 nach Wien berufen zur Ausführung des Grabmals der Kaiserin Eleonore († 1467) in Neustadt, über der Ausführung des Grabmals Friedrichs III. in St. Stefan starb er 1493.[95]

Der Schulzusammenhang zwischen diesen beiden, vielleicht einen Propheten und eine Sibylle darstellenden Steinbüsten und den Skulpturen Grünewalds ist unleugbar. Die Apostel und die frühen Bilder, wie der Dominicusaltar, stehen ihnen am nächsten, in den vier Holzbüsten wächst Grünewald über den primitiveren Vorgänger an Intimität der Belebung, Kraft der Charakteristik, Können und Freiheit in der Behandlung schon beträchtlich hinaus.[96]

Verhältnis zu Grünewald.

Grünewalds früheste Gemälde fanden wir in Straßburg: an die Straßburger Kunstübung knüpft der Stil seiner frühesten Holzschnitte an. Dazu stimmt der eben konstatierte Zusammenhang seiner Holzskulpturen mit Niclaus von Leyen also vortrefflich. Daß dieser selbst sein Lehrer gewesen, ist aus chronologischen Gründen unwahrscheinlich. Leyen war in den sechziger Jahren in Straßburg tätig und wenn wir auch das genaue Datum seines Wegzuges nicht kennen, so ist es doch aus äußern Gründen um 1470 anzusetzen. Ueber Grünewalds Geburtsjahr wissen wir garnichts. Nach dem sehr betagten Aussehen auf späten Selbstporträts dürften wir immerhin bis vor 1470 zurückgehen. Leyens direkter Schüler kann er nicht mehr gewesen sein, wohl aber sein Enkelschüler, da die Isenheimer Apostel um 1490, die vier Büsten und die großen Isenheimer Statuen um 1510 anzusetzen sind. Vielleicht war der Vermittler der unbekannte Meister des sitzenden h. Jakobus in der Kirche zu

Kaysersberg (Klass. Skulpturenschatz Nr. 311). Die lebendige, geistreich scharfe Charakteristik mit Mimik und Gestus wie die eigentümlich flächige, weiche Formensprache weisen der bedeutenden Figur diese vermittelnde Stellung an.

Der zeitliche und stilistische Unterschied zwischen den Staffelskulpturen des Isenheimer Altars einerseits, den großen und den gemalten Flügeln andrerseits entspricht der Tatsache, daß die beiden Präzeptoren d'Orliac und Guersi daran verewigt. Aus irgend welchen uns unbekannten Gründen muß die Arbeit in den neunziger Jahren bald nach Beginn unterbrochen und erst um 1510 unter Guersi mit den großen Skulpturen wieder aufgenommen sein.

Gemälde.

An sie knüpfen die frühesten Gemälde stilistisch unmittelbar an.

Antonius Sebastian.

Es sind die Einzelgestalten des Antonius und Sebastian (beide leider nicht gut erhalten). Beide stehen als naturalistische Menschengebilde auf architektonischen Sockeln. Diese sonderbare Mischung enthält eines der zahlreichen Entwicklungsprobleme dieser Zeit in der nordischen Kunst.

Spätgotik und Barock.

Die Gotik begann als ein wahrer naturalistischer Kunstfrühling. Allüberall sprossendes, quellendes, überquellendes, junges neues Leben, jubelndes Schöpfen aus der Allmutter Natur, überall Empfindung, Seele nach Ausdruck drängend in Plastik und Malerei. Zugleich aber die Gotik als Baustil der konstruktivste, der prinzipiellste, den es gibt. So kommt es bald zu einem lebhaften Ringen zwischen der Architektur und den beiden andern bildenden Künsten, in dem die Architektur Sieger bleibt. Fortan herrscht sie als Despotin, architektonische Stilisierung wird militärisch kommandiert, alles muß sich strecken und halten, wie die Architektur befiehlt. So beherrscht sie noch heute unsre Vorstellung. Wenn wir von Gotik sprechen, denken wir immer in erster Linie an eine Kirche, reden wir dagegen von Renaissance, an ein Bild oder eine Skulptur. Der ganze große Vorsprung italienischer Kunst beruht, außer auf natürlicher Begabung, auf einem Namen: Donatello. Erst nachdem er mit eisernem Besen die Gotik ausgekehrt, war die Bahn frei für die Renaissance in der Fülle ihrer Erscheinungen. In seinem großartigen, leidenschaftlichen Radikalismus stellte er in

die gotischen Nischen des Campanile Statuen, welche das Gegenteil von gotischer Stilisierung.

Die nordische Kunst hatte keinen Donatello. Zwar einen Augenblick schien es, als sollte auch hier die Plastik die segensreiche Führung der ersten Periode übernehmen: als Claus Sluter seine kühnen naturalistischen Werke hinstellte. Die Malerei bekam dann aber mit den van Eycks die Führung, und im Genter Altar stehen neben den epochemachenden Abbildern malerischer Wirklichkeit die Zeugen einer Vergangenheit, die nicht umzubringen ist. Ueber ein Jahrhundert muß sich die nordische Malerei mit den Grisaillen, den in Steinfarbe gemalten architektonisierten Statuen schleppen, und jeder Künstler sich aufs Neue mit dem Problem der Ueberwindung der Gotik auseinandersetzen. Als dann endlich in der Spätgotik Malerei und Plastik die Hegemonie eroberten, als die alte Despotin Architektur zur Dienerin, «malerisch» wurde, als der freie und befreite große nordische Stil endlich werden sollte, war es gerade ein wenig zu spät. Von Süden kam die große verheerende Flutwelle des Italismus, und was sie zurückließ, war eine internationale charakterlose Kunst. Nur Wenige widerstanden der Sirene, am festesten und leidenschaftlichsten Grünewald, der der nordischen Kunst den Weg wies von der Spätgotik zum Barock, den Weg zu Rembrandt, in dem germanisches Sein und Wesen tiefsten und höchsten Ausdruck durch einen weltbezwingenden Genius finden sollte.

Hier stehen wir erst am Anfang dieser epochemachenden Umbildung. Gotisch polygonal sind die Sockel gebildet, mit scharfen Kanten und komplizierten Ueberschneidungen. Naturalistisches Laubwerk umrankt sie ganz frei, wie Ruinen übersponnen werden von der Natur. Die Heiligen, die darauf stehen, sind dem Meister Objekte für Lichtprobleme. Das Licht war ja von Anbeginn sein Element.

Sebastian.

Sebastian steht auf einem Söller frei vor der Martersäule, in doppeltem Licht. Durch ein sichtbares Fenster hinten links oben und eine zweite unsichtbare Lichtquelle, die vorn links oben anzunehmen. Diese Beleuchtung bedingt die Kontrapostwendung des Körpers, die Anordnung des Mantels mit den sonderbar erhobenen Armen. Es wird ausgesprochen

experimentiert, Akt und Gewandung in kompliziertem Helldunkel in dem halboffenen Raum, dazu das Fleisch hell gegen die dunkle Wand, der Kopf überschnitten von dem dunklen Rahmen, das dunkle Haar gegen die helle Landschaft. Die Figur ist umspielt von Licht, Halbschatten, Selbstschatten, Schlagschatten, Reflexlicht. Das ausgesprochene Helldunkel gibt der Gestalt das starke plastische Relief im Raum. Dieses ist Grünewald aber nicht Hauptsache (wie Lionardo), sondern möglichst scharfe und feine Beobachtung des malerischen Helldunkels selbst. Das helle, graugelbliche Inkarnat ist wunderbar umspielt vom Licht und zartesten färbigen Schatten (bräunlich, grau, violett, grünlich). Der lackrote Mantel ist auf der einen Bahn vom Licht ganz durchleuchtet, auf der andern mit braunschwarzen Schatten und weißen Lichtern modelliert. Das weiße Lendentuch fungiert als verbindende Note. Die Architektur ist, wie immer, farbig, hellgrau, hellgrün, braunrot; die architektonischen Formen freie subjektive Bildungen, um den Schaft oben wie um den Sockel, der Sebastian trägt, Blattwerk gerankt. Die Landschaft, mit hohem Horizont wie gewöhnlich, enthält malerische Probleme für sich: starkes Sonnenlicht in der Ferne, ein Tal mit Dunst und Duft erfüllend, ein antizipierter Claude, in der Luft heftig bewegte, schwebende Engel in Weiß, mit vollkommener Beherrschung der malerischen Illusion. Diese Art, dem Märtyrer Werkzeuge und Lohn seines Martyriums zu zeigen, ist ein rein «barocker» Zug, früher, als in Italien der Barockstil entstanden; der breite, individuelle Engeltypus ist von italienischem Geschmack himmelweit entfernt. Auf das neue Ideal weist auch die Faltengebung im Mantel hin: große Flächen, weiche zügige Kämme und Mulden, wellige Säume. Nichts mehr von «Gotik».

So bedeutend aber auch die malerischen Qualitäten sind, noch ist es ein Experimentieren, ein Suchen und Ringen. Dürer wirkt noch nach in dem scharfen, deutlichen, linearen Kontur, der anatomisch genauen und plastisch scharfen Modellierung der Form, dem metallisch spröde wirkenden, etwas kalt und glatt gemalten Mantel. Nur in dem Schleiertuch sehen wir die leichte, offene Pinselführung. Dem Studiencharakter entspricht das starke Zurücktreten des Seelischen, des Charakteristischen. Wohl zeigt der Kopf leidvolle Züge, er wirkt aber

ganz modellmäßig porträthaft, und zwar läßt die Aehnlichkeit mit dem jugendlichen Porträt bei Sandrart wie die ganze eigentümliche Stellung darauf schließen, daß Grünewald sich selbst vor dem Spiegel Modell gestanden habe. Der leidvolle Zug ist dem Gesicht geblieben, die Züge sind dem vorgerückteren Alter entsprechend durchgearbeiteter.

Antonius. Im Antonius behandelt Grünewald dasselbe Helldunkelproblem in einfacherer Form, in Anwendung auf eine reine Gewandfigur. Der Raum ist geschlossener und dunkler, das Licht fällt hinten durch eine kleine Butzenscheibe rechts oben, vorn durch ein ebenfalls rechts oben zu denkendes Fenster. Der starke doppelte Lichtstrom trifft die Flächen und Bahnen der Gewandung, in zweiter Linie Kopf, Bart und Hände. Das Karmin des Mantels wird vom Licht wie von einem wühlenden, verzehrenden Element gefressen, durch Rosa-Nuancen fast bis zum Weiß aufgelichtet; Streiflicht trifft das Grau des Futters, das Grünblau des Gewandes. Die stark belichteten Teile kontrastieren mit dem Dunkel der Wand. Die weichen, schweren Stoffmassen verhüllen den Körper völlig. Wie der Typus mit dem wolligen Bart, gemahnt auch die zeichnerische, form-betonende Modellierung mit dem schwarzen Kontur noch an Dürer, und in der geschwungenen Haltung wie den gebrochenen und gehäuften Falten am Aermel und am Boden steckt noch gotisches Empfinden. Neu, selbständig und bedeutsam ist dagegen der mit fauchender Wut durch die Scheibe fahrende Teufel. Mit sichtlicher Freude zeigt er sein Können in der malerischen Illusion, indem er die fallenden Scherben des zertrümmerten Fensters malt. Der Vortrag ist schon weicher und breiter als im Sebastiansbilde.

Die dürerischen und gotischen Elemente in beiden Tafeln verschwinden in den folgenden. In den beiden ruhigen Gestalten, in denen das Seelische und der Charakter zurücktreten, arbeitet er sich erst ein in das bedeutende Format und die Bewältigung der malerischen Probleme im Großen. In den folgenden steht das Können wieder ganz im Dienste der Sache, mit ungeheurer Leidenschaft wird der Gehalt bis auf den letzten Tropfen ausgeschöpft. Der ungeheure Reichtum des malerischen Sehens und Könnens, die Beherrschung der Form sind nur Mittel,

Aesthetische Gesetz

den *Ausdruck des Innerlichen* bis zu einem Grade zu steigern, der überhaupt in dieser Weise nicht wieder erreicht worden ist. Philister jeder Observanz können diese Kunst niemals verstehen, weil sie das Gegenteil sind von allem Uebermenschlichen, Elementaren, Maßlosen. Selbst die Kunstwissenschaft hat fast ein Jahrhundert lang diese Kunst mit Schimpfworten belegt, statt auch nur den Versuch zu machen, zu ihrem Verständnis vorzudringen. Das konnte sie freilich nicht, solange sie einseitige, von ganz anders gearteter, fremder Kunst entlehnte Maßstäbe anlegte. *Diese Kunst trägt ihren Maßstab und ihr Gesetz in sich selber*, in der Genialität ihres Schöpfers, in der Temperatur ihrer ungeheuer erregten Zeit, in dem Charakter der Nation, der hier seinen elementarsten Ausdruck gefunden hat.

Kreuzigung.

Zunächst muß die *Kreuzigung* entstanden sein. Sie enthält noch letzte Reste des linearen Konturs und der plastischen Modellierung.

Schon in früheren Werken hatte Grünewald mit sehr bedeutender Tiefe der Empfindung und Kraft der Charakteristik das Thema des Leidens Christi behandelt. In echt germanischem Wahrheitsdrang in der Erfassung des religiösen Stoffes schreckt sein Naturalismus der Idee vor den äußersten Konsequenzen nicht zurück. Ich sage: *Naturalismus der Idee*, denn dieser, nicht der gewöhnlich als solcher bezeichnete «Naturalismus» der Formensprache liegt hier vor. Grünewald behandelt vielmehr die natürlichen Formen mit ganz subjektiver Willkür, wo es ihm zur Steigerung des Ausdrucks erforderlich scheint. So verwendet er dreierlei Maßstab in den Figuren: Christus als ideelle und kompositionelle Hauptfigur lebensgroß, Johannes der Täufer etwas kleiner, die Gruppe links halb lebensgroß.

Grünewalds Naturalismus.

Hier findet er die Einfachheit und das Pathos des großen Stils. Die Landschaft gibt den mächtigen Stimmungsakkord an: Phantasielandschaft, nicht Vedute, Nacht, majestätische Einsamkeit und Stille der Natur, Mondschein! Keine Details, alles nur in großen Umrissen (wie in Wirklichkeit in der Mondlandschaft, worauf ihr romantischer Zauber beruht): die kahle, felsige Höhe von Golgatha, unten ein grüner Strom, jenseits matt schimmernde Berge. Mitten am rohen, niedrigen, breiten Kreuz der Leich-

nam, furchtbar in der unerschrockenen Wahrheit: der Leib ganz bedeckt mit den Spuren der Geißelung, blutende Wunden, durch die Schwere des hängenden Körpers die Sehnen und Muskeln an Schultern und Armen gezerrt, die Finger im Krampf gebogen, das Haupt im Tode auf die Seite gesunken, der offene Mund im letzten Seufzer erstarrt, in Fetzen das Lendentuch. Dieses Furchtbare ist zugleich groß durch die ungeheure Kraft der religiösen wie künstlerischen Vorstellung, durch das eminente Können, mit dem die Anatomie dieses Aktes durchgebildet, durch den einheitlichen und konsequenten malerischen Stil. Denn das milde, bleiche Licht aus der Höhe, das diesen Akt umspielt, macht ihn auch zum malerischen Mittelpunkt, zugleich das Furchtbare des physischen Leidens verklärend. Licht und Farbe geben auch die weitern großen Accente: Maria in Weiß, Johannes in Rot links, Johannes der Täufer in Rot rechts, das Weiß des Buches und Lammes. Ungeheuer groß und wuchtig, als ein zorniger Prophet und Bußprediger weist der Täufer mit dem Riesenzeigefinger auf Christus. Schon früh und wiederholt fanden wir diesen charakteristischen Gestus, hier erscheint er dem ganzen Stil entsprechend kühn und gewaltig gesteigert, daß er wie ein Posaunenstoß wirkt. Auch andere bekannte Motive bemerken wir, ähnlich gesteigert: die mächtig herabhängende Zipfelbahn des carminroten Mantels, worauf Licht und Schatten in breitesten Flächen lagern; den Riesenknoten seines Gürtels, im Helldunkel in ein ganzes Bündel grauviolettbrauner Töne aufgelöst. Das Nackte ist allgemeiner behandelt als bei Christus, ein Beweis seines bewußten Könnens; die Modellierung steht auf dem Uebergang vom Plastisch-Linearen zum Malerisch-Flachen. Links bricht der Jammer um das unfaßbar Furchtbare, das sich hier begeben, schreiend aus. Maria sinkt ohnmächtig um, halb bewußtlos und mechanisch ringt sie die Hände. Johannes fängt sie auf, auch ihn überwältigt der Jammer, daß er stöhnt und weint. Magdalena aber hat sich auf die Kniee geworfen, in Verzweiflung ringt sie die zitternden Hände empor, daß es aussieht, als hätte sie zwanzig Finger, wie unsinnig schreit, schreit, schreit sie ihren Jammer hinaus. Alle sind in stärkstem, selbstvergessenem Leiden ganz aufgelöst. Dabei feiert der Maler Grünewald hier Triumphe.

Maria in Weiß und Hellgelb im Mondlicht, — eine großartige Konzeption — dazu totenblaß, als Folie das einfache Lackrot des Johannes. Mit dem feinsten Malerauge gesehen und mit dem zartesten Pinsel gemalt die violetten Halbschatten und Schatten in dem Weiß und Gelb. Als verbindendes Mittelglied zwischen den starken Noten Magdalena im Halbschatten in lauter gebrochenen Mitteltönen, Rosa mit gelbgrünbräunlichen Aermeln, violetter Schleier, färbige Schatten im Fleisch. Während der Mantel des Täufers noch aus einem harten Stoff mit schwarzem Saum besteht, ist hier alles weichstes Fließen. Magdalena ist ganz umströmt von den Wellen ihres blonden Haares und ihres Gewandes.

Ein ganz persönliches, freies, souverän schöpferisches Empfinden hat diesen Bach stilisiert, diese großen Flächen, diese Schluchten und breiten Kämme, so stilisiert, wie sie ihm als Träger der malerischen Elemente, des Lichtes und Schattens, und als Ausdrucksmittel des Innern notwendig schienen. Angesichts dieser Gewandung (immer der empfindlichste Stilgradmesser) sollte das Gerede von dem «Naturalisten» Grünewald endlich verstummen. Erst im XVII. Jahrhundert war dieser Stil allgemein verbreitet und herrschend. Grünewald ist der Vater des Barock im Norden, wie Michelangelo im Süden der Vater und Correggio die Mutter. Sandrart hat Grünewald den «deutschen Correggio» genannt. Es ist reichlich genug wiederholt worden. In dieser historischen Parallele vor allem trifft die Bezeichnung zu, in zweiter Linie in Bezug auf die Bedeutung des Lichtes in beider Kunst. Hieran dachte Sandrart, aber mit dem irrigen akademischen Nebengedanken, durch den Vergleich mit einem Italiener ihm einen Orden zu verleihen. Grünewald ist aber von eigenen Gnaden und so urgermanisch, wie außer ihm nur Rembrandt. Seine geistige und seine Empfindungswelt ist von der Correggios so grundverschieden, wie sein schroff männlicher Charakter von der Art des Mannes, der erotische Liebesseligkeit des Weibes gemalt hat, als sei er selber ein Weib gewesen.

Grünewald der Vater des Barock im Norden.

Die beiden Tafeln, aus denen die Szene besteht, sind leider nicht gut erhalten. Doch läßt sich der Vortrag erkennen als sicher und breit, schmelzend flüssig, größtenteils noch körperhaft fest.

Ver-
kündigung.

Einen Fortschritt im malerischen Sehen wie in der Technik bedeutet die Verkündigung. Der zeichnerische Kontur verschwindet ganz, es wird nur mehr frei malerisch mit der Farbe in Licht und Schatten modelliert. Das früher in den Antonius-Sebastian-Flügeln noch zaghaft und experimentierend behandelte Helldunkelproblem im Binnenraum wird hier, komplizierter, spielend gelöst. Man blickt in eine gotische Kapelle, durch deren hintere Chorfenster hellstes Licht einströmt, im Raume spielend und webend, an dem blaugrau, lila, gelblich schimmernden Stein der Wände, des Maßwerks, der Kappen, den hellgrünen Rippen, dem braunen Schrank. In diesem als fühlbar materielles, athmosphärisches Element gemalten Licht schwebt in einer flirrenden Aureole die Taube. Dieser hinterste hellste Raum ist mit sicherster Herrschaft über die Technik ganz dünn, zart, flüssig gemalt. Ein halb geraffter grüner Vorhang an roter Stange begrenzt ihn gegen den vordern Raum. Gegen das starke Licht schimmert das Grün prachtvoll goldbräunlich. Es ist die zauberhafte Rembrandt-Farbe, die wir schon in seinen frühsten Bildern fanden. Im vordern Raum herrscht das durch ein schwächeres von rechts oben einfallendes Licht erzeugte Helldunkel, das Kämpfen, Ringen, Sichdurchdringen von Licht und Schatten. Das Licht beleckt die Kappen und Rippen des Gewölbes, auf denen graulila Schatten liegen, streift Kopf und Hände Mariä und den Mantel des Engels, den hochroten Vorhang links. Die beiden Vorhänge sind die mit (in der deutschen Malerei unerhörter) Meisterschaft verwendeten Kunstmittel des geborenen Malers: der hintere grüne treibt den Raum zurück, der vordere rote reißt die Figuren nach vorn. Denn auf der vordersten Schicht sind sie, wie gewöhnlich, angeordnet, so, daß der Engel dunkel gegen die Helle des hintern Raumes, der Kopf Mariä hell gegen den Vorhang und einen beschatteten Pfeiler steht. An den starken koloristischen Accent des hochroten Vorhangs reihen sich weitere satte, saftige Lokalfarben. Dunkelblaugrün und Hochrot in der Kleidung Mariä, Karmin, Goldgelb und wirkliches Gold in der des Engels. Es versteht sich bei Grünewald von selbst, daß sie eingetaucht sind in das Helldunkel, ebenso, wie das stark rötliche Inkarnat das blonde fließende Haar Mariä, der dunklere dichte Locken-

kopf des Engels, dessen prachtvolles braunrotes Gefieder, das Buch auf dem Betpult. Während das weiße Licht bei Maria nur die Kanten und Spitzen bestreicht, liegt es auf dem Mantel des Engels in breiteren Flächen; sein Kopf bleibt ganz im Halbschatten. Völlig im Dunkel liegt die Oberwand des Kapelleneingangs, ein grüner Spitzbogen, mit ganz freiem Ast- und Rankenwerk bedeckt. Durch den links anstoßenden Scheidbogen klettert ein Licht an der Prophetenfigur in der dunklen Ecke empor. Dies graubraun schimmernde Gebilde ist hineinbezogen in die Bewegung des Rankenwerks, so wenig wie diese ganze farbige Architektur Abbild einer Wirklichkeit, vielmehr persönlichste Phantasieschöpfung. All dieser Lichtzauber, dieser koloristische Reichtum, dies große Können in bald flüssig-zartem, bald saftig-pastosem Vortrag ist aber nur Rahmen für den Vorgang, Verklärung der Gottesmutter, Steigerung des Eindrucks des Wunderbaren, das sich hier begibt. Ein Sturmwind hat den Engel hereingebracht, noch wirbelt er den Mantel empor; der markante Gestus der Hand drückt für das Auge die Botschaft aus, die sonst auf einem Spruchband zu lesen steht. Entsetzt und aufs Höchste betroffen bebt Maria zurück, beider Mienen aber sagen, daß Leiden der Inhalt der Botschaft.

Auferstehung

Ein Wunder dem Gegenstande nach und ein noch größeres in Konzeption und Ausführung ist die Auferstehung. Niemals wieder in der deutschen Malerei ist dies Wunder so genial, so kühn und hinreißend, so ganz aus Eigenem als optisch-malerisches Phänomen erfaßt und in Erscheinung umgesetzt worden. Wie in einem Vulkanausbruch fährt Christus gen Himmel, groß, monumental, feierlich mitten en face, dadurch zugleich von ewiger Dauer. Er selbst ist Lichtquelle, und ein zweites, blendendes Licht leuchtet ihm aus dem Grabe nach. Sein Leib ist aufgelöst in Licht, er erscheint nur noch als Fläche, nicht mehr als plastische Form. Kopf und Schultern sind ganz in goldenes Licht getaucht, das auch von den Wundmalen ausgeht. Er schwebt in einer flirrenden Aureole, die mitten Goldgelb, dann Rosa und Hellblau. Im Auffahren nimmt er die Leichentücher mit, die ihn in unerhörter Farben- und Lichtpracht umrauschen. Man kann die Wirkung nur mit der des großen Wagnerschen Orchesters vergleichen. Das Weiß

der Tücher ist gesteigert aufgelöst in einen stupenden Reichtum von Farbe und diese wieder verschlungen von dem doppelten Licht, oben Rot durch goldnes und weißes Licht verzehrt, unten Hellblau vom intensivsten weißen Licht, dazwischen violette Schatten, von tausend Reflexen zauberisch erhellt. Und diese ganze malerische Wundererscheinung steht gegen den gestirnten Nachthimmel und die dunkle Landschaft. Vor Schreck über das plötzliche Auffahren und das blendende Licht purzeln die Wächter zusammen. Grünewald macht hier den kühnen Versuch, ganz momentane Bewegungen malerisch festzuhalten, besonders in den beiden im Mittelgrund vornüber Stürzenden. Ihre Wämser strahlen in saftigem Rot, Gelb, Orange, Grün, ihre metallnen Rüstungen schimmern in der Lichtfülle, die sie zurückwerfen. Mit alledem hat der Maler sich noch nicht genug getan, saftig grün und braun leuchtet der Boden, rötlich schimmert der Sarkophag und bräunlich hinten der mächtige Felsblock, der sich von dem Grabe gehoben. Diese Probleme können nur gelöst und diese Wirkungen nur erzielt werden mit einer malerischen Modellierung rein in belichteten und beschatteten Flächen. Die Tafel ist wie die Verkündigung gut erhalten, der Vortrag ist von saftigster, flüssiger Frische.

Karlsruhe, Studie zu einem Wächter.

Allein zu diesem Bilde von allen des Altars hat sich eine Zeichnung erhalten, die durchgeführte Aquarellstudie zu dem vornüber stürzenden Wächter im Mittelgrunde, und zwar in Karlsruhe.[97] Sie ist zuerst in Kreide leicht skizziert, dann in Tusche und Farben ausgeführt, sodaß die malerisch gesehenen Flächen die Vorzeichnung ganz decken. Die kräftigen Lokaltöne sind einerseits fast aufgelöst in Licht (zitronengelb, gringelb, weiß) und Schatten (violett), andrerseits von farbigen Reflexen umspielt. Die Durchführung ist sehr fein und lebendig, bald in feinen, bald in breiten Strichen, bald ganz flächig gewischt.

So erstaunlich diese beiden Tafeln schon sind, so hat Grünewald doch in den vier letzten noch Fortschritte darüber hinaus gemacht. Wenn man unter allen seinen Gemälden eins als das charakteristischste und in der malerischen Qualität bedeutendste bezeichnen sollte, so könnte es nur die große Ma-

donna mit dem Engelkonzert sein, jene große mittlere Darstellung auf zwei Flügeln des Altars. Hier wird es Worten sehr schwer, dem Eindruck nachzukommen. Geht hin und seht! Konzeption, Licht, Farbe sind von magischem Zauber, die Gesamtwirkung wie nur bei wenigen Werken ganz großer Maler, und alles intensivster Ausdruck des Sehens und Empfindens einer eigenartigsten Persönlichkeit.

Madonna mit dem Engelkonzert.

Derselbe Mann, der im Gothaer Liebespaar so zart und innig die junge Liebe, in der Kreuzigung der Außenflügel so furchtbar den toten Christus gemalt, hat hier mit berückendem Zauber das Mutterglück geschildert, das alles vergessende Aufgehen in glücklichstem Ansehen und Spielen und Herzen. Nicht «schöne Gesichter» gibt der Deutsche seiner Madonna und ihrem Kinde und nicht «schöne» Körperformen, im Gegenteil, er verhüllt möglichst den Körper Mariä. Aber einen echten Charakter von innen heraus gibt er ihr und lebendigsten und bezeichnendsten Ausdruck ihres innern Empfindens: einen ganz individuellen Typus von jugendlicher Anmut und die Gaben, die des Malers Auge und Herz erfreuen: blühendsten zartrosigen Teint und seidenweich fließendes Haar, dem Kinde einen gesunden, kräftigen Körper und temperamentvollste Lebendigkeit. Und verklärend gießt er über beide die Zauberpracht seines Lichtes und seiner Farbe.

Deutsches Madonnen-ideal.

Das Licht fällt einheitlich auf beide Flügel aus der Höhe vorn als kräftiges natürliches Tageslicht, am stärksten auf die lebensgroße Madonnengruppe. Einzelne realistische Elemente: Wiege, Waschbütte, Töpfchen, Garten geben das Gefühl erdgegründeter Sicherheit, das der Germane verlangt. Das Engelkonzert, die Prunkkapelle, die Landschaft mit dem über Eisriesen sich öffnenden Himmel, in dem Gottvater wie ein Berggeist thront und Engel auf Wolken und Strahlen niedersteigen, geben aber dem Ganzen den Charakter einer freien Phantasieschöpfung.

In der Landschaft dienen ein dunkelgrüner Baum und ein dunkelroter Rosenstrauch als Rückschieber für die ganz breit hingesetzte farbenreiche Tiefe: jenseits eines blauen Wassers violett und blau schimmernde Mauern und Dächer eines Klosters,[98] gelbgrüne Wiesen, blaugrüner Wald, dann steilragende Alpen in Eis und Schnee, in Licht und Schatten blau

und rosig erschimmernd; auf dem mächtigen Gipfel links eine dunkelblaue und violette Wolke, in der höchsten Höhe, grüngoldig, ganz visionär, Gottvater auf dem Thron, Gewimmel zahlloser Engel, einige als aufleuchtende Farbenflecken auf Strahlen niedersteigend, zu unterst zwei als Verkündiger an die Hirten, ganz skizzenhaft, tonig, mit vollendeter Illusion des Schwebens. Vorn in dieser licht- und lufterfüllten Landschaft als koloristische Hauptnote das prachtvolle Karmin von Marias Gewand, durch das flutende Licht von Hochrot über Rosa bis zu Weiß modifiziert, durch das Blau des Mantels gedämpft, durch das Gold der Schließen und das farbige Weiß des Linnens bereichert und belebt. Licht und Schatten, breit und kräftig hingesetzt, schwelgen in den Schluchten und Mulden, auf den Kämmen des weichen, wunderbar stofflich belebten, am Boden ausgebreiteten Gewandes. Mit gleicher technischer Vollendung ist das zartrosige Fleisch in weißem Licht und grauviolettem Schatten gemalt, nirgends mehr eine unmalerische Kante oder Linie; das Haar als weiche Masse mit hüpfendem Goldschimmer; blaugrünliche, flimmernde Aureolen um die Köpfe. Der grüne Vorhang gibt nur die Andeutung einer räumlichen Trennung und dient zugleich noch mit als Rückschieber. Die dünnstoffigen weißgelblichen Tücher führen hinüber zu dem zweiten Licht-Farben-Accent des Bildes, dem knieenden Engel mit dem Cello links vorn. Diese ganz in Licht getauchte Gestalt ist von unbeschreiblichem malerischem Reiz und von entzückender Wirkung an der Stelle. Das schimmernde Weiß des Gewandes ist in alle Farben des Regenbogens aufgelöst, die auf die Flügel, das hellblonde Haar, das Gesicht reflektieren, so daß dieses zitrongelb im Licht, lila im Schatten erscheint. Mit diesem Triumph malerischen Sehens und Könnens, diesem berauschenden Akkord noch nicht zufrieden, wiederholt ihn der Meister eine Oktave tiefer in dem nächsten Engel mit der Geige. Alle sind ganz hingenommen von jubelnder Anbetung. Sie dringen hervor aus dem Dunkel der phantastischen Kapelle, die wieder ein Farbenrausch ist: violette Stufen, Pfeiler und Maßwerk grün und violett, rote Kielbögen, graue Krabben und Kreuzblumen, goldene Säulen, gelbes und braunes Blattwerk, rotgolden schimmernder Baldachin, alles Kurven, Ge-

schlinge, Bewegung, die Prophetenfigürchen in der Nische und auf den Säulen mit Sprengung jeder architektonischen Fessel hineingezogen in das freie Formenspiel, geistreich scharf in Mimik und Gestikulation. In dem Portal rechts erscheint eine zarte knieende anbetende Mädchengestalt,[99] Kopf und blondes Haar wie der Christus der Auferstehung selbstleuchtend in goldenem Licht, rote Krone, rotes Gewand. Dieses rotgoldene Licht bestrahlt wie Feuer die vordersten Engel hinter ihr. Daneben erscheinen grüne, blaue, kupferrote, meist nur geflügelte Köpfe in Aureole, ein Baßgeiger ganz phantastisch befiedert und grüngoldig und violett leuchtend, wie ein Wesen aus ganz anderen Regionen als dem christlichen Himmel.

Am besten erhalten sind die beiden Antoniusszenen. Sie schimmern und strahlen in saftigster, frischer, leuchtender Farbenpracht. Auf beiden haben die Figuren halbe Lebensgröße.

Versuchung des Antonius.

Die Versuchung des Antonius hatte Grünewald in einem früheren Gemälde schon eigenartig und bedeutend genug behandelt. Hier übertrifft er jene Darstellung weit an Konsequenz des malerischen Stils und technischer Freiheit. Es ist die Ausgeburt einer ungeheuren Fieberphantasie. Eine Schlucht im Hochgebirge, steile moosige Abhänge, dunkler Tannenwald, von der hellen Abendsonne beschienene ragende kahle Felsen, höher hinauf verhüllendes leichtes Gewölk, das sich noch einmal öffnet, und auf einem höchsten Gipfel erscheint mit lichtstrahlendem Haupt Gottvater wie der Geist dieses Gebirges. Im Mittelgrund dunkel gegen die helle Ferne die verfallene Hütte des Heiligen, über die sich eine Schar schwarzer Teufel hergemacht, in wütendem Kampf mit dem Erzengel Michael. Vorn aber auf dem Waldboden liegt der heilige Greis, gezerrt und bedroht von einer Schar fabelhafter Ungetüme. Den weichen, schweren Stoff seines blauen und violetten Kleides und graulila und blaugrünen Mantels liebkost das zarteste Helldunkel, bei mildem Abendlicht aus der Höhe. Der lange weiße Bart wirkt als farbige Note in dem unbeschreiblich reichen, glühenden, feingestimmten Konzert der übrigen Töne. Ein braungelbes, nilpferdartiges Ungeheuer mit Raubtiertatzen, ein gehörnter Hundskopf mit gläsernen Augen, ein bunter Riesenraubvogel

mit glühend drohendem Blick, in armartigen Krallen einen Stock schwingend, eine grinsende Hundeschnauze mit roter Kappe, Zwitter aus Mensch und Tier, die an Bosch erinnern; ein fürchterliches, braunviolettes, stachliches Biest, halb Drache, halb Krokodil, Hundsköpfe mit glühenden, gläsernen Augen, grünen Flügeln, phantastisch rot leuchtenden Schnauzen, geifernden Mäulern; als Stärkstes ein Menschenkrüppel mit Tierschwimmfüßen, ein gelb-grün-rot geschwollener, mit Pestbeulen bedeckter Leib, in der rotgelben Pesthaube mit langem Zipfel.[100] Diese Aufzählung gibt nur eine schwache Andeutung von dem Reichtum phantastischer und dabei überzeugender, traumhaft wahrer Gebilde wie des farbigen Zusammenklangs. Das technische Können, mit dem alle diese Häute, Felle, Panzer, Federn gemalt sind, überzeugend stofflich, steht auf der höchsten Stufe.

Besuch des Antonius bei Paulus.

Das Gegenstück behandelt eine der schönsten christlichen Legenden, den Besuch des Antonius bei dem Eremiten Paulus. Als der h. Antonius das respektable Alter von 90 Jahren erreicht, erfuhr er von Einem, der ihm mit 113 Jahren an Alter, Entsagung von allem Irdischen und Gnade bei Gott weit überlegen. Infolge einer Offenbarung machte er sich auf zu dem h. Eremiten Paulus von Theben, der seit 90 Jahren fern von den Menschen in einer Höhle in der Wüste lebte; eine Palme gab ihm Nahrung und Kleidung. Als Antonius bei Paulus angelangt und beide in solchem Alter und Lebenswandel angemessenen Gesprächen, erschien der Rabe, der seit 60 Jahren den Eremiten versorgte, diesmal mit einem doppelten Brote. Paulus bittet den Antonius, ihm aus der Höhle den Mantel des h. Athanasius zu holen. Als er zurückkommt, ist Paulus tot. Antonius trägt ihn hinaus und begräbt ihn; Löwen erscheinen, welche das Grab graben. Man kann sich diese Legende nicht gut anders künstlerisch dargestellt, gedichtet, komponiert oder gemalt denken als im schlichtesten, abgeklärtesten Altersstil. So hat sie als eines seiner letzten Werke Velazquez gemalt. Er gab, mittelalterlicher als sein Vorgänger im XVI. Jahrhundert, in kleinen Episoden den ganzen Hergang, ließ als Hauptsache die Landschaft sprechen, für deren Wüstencharakter der Spanier nicht weit nach einem Vorbild zu suchen brauchte. Grünewald,

den das Thema auf der Höhe seines Könnens traf, beschränkte sich auf die Hauptszene der Unterredung, bei der der Rabe erscheint, ordnete die Figuren der Landschaft ein, aber nicht unter, und gab in dieser, der schönsten, die er überhaupt gemalt hat, die Einsamkeit, aber nicht die Wüste der Legende. Es ist eine saftige, üppige, romantisch-phantastische Gebirgslandschaft, von einem Zauber der malerischen Durchblicke und Kontraste, des Helldunkels und leuchtender Farben, endlich der reifsten Durchführung, der ohne Gleichen ist. Es herrscht das milde Licht eines Spätnachmittags. Vorn braune Erde, Steine, grüne Pflanzen, das zauberische moosübersponnene Kleid des Waldbodens, links hoch hinauf ein kahler, moosbehangener Baum (Rückschieber); mitten ein Felsentor (sein altes Kulissensystem in genialster Gestaltung), geteilt durch einen dürren, moosbewachsenen Baum, vor dem Felsen rechts eine prächtige große Palme. Ein Hirsch weidet unter dem Tor. Dahinter ein saftig grünes Wiesental, von einem dunklen Bach durchströmt, dann Tannenwald, ansteigend, und als zentraler Abschluß steiles, ragendes Hochgebirge, blau in den hellen Himmel sich verlierend. In dieser heiligen Stille und Einsamkeit haben die Eremiten sich vorn auf den Felsen niedergelassen, mit lebhaften und doch würdigen Mienen und Gesten ihre Empfindungen und Gedanken austauschend. Paulus ist ganz der uralte, milde, gottselig wunschlose Anachoret, mit spärlichem weißem Haupt- und Barthaar, dem entsagungsvollen Kummerblick des hohen Alters, selbst wieder ein Stück Erde und Natur geworden mit seinem magern, braunen, behaarten Leib im rohen Kleid aus Palmblättern. Zu seinen Füßen zutraulich ein Reh (deutsches Waldmärchen, bei Velazquez kommt es nicht vor!). Antonius, der Jüngere, mit vom Marsche noch gerötetem Gesicht, in der Hand den Wanderstecken, ist ganz eingehüllt von den weichen, schweren Falten seines Mantels. Dieser ist, wie alles in dem Bilde, ein Wunder von Malerei. In zartesten Uebergängen und vibrierendem Leben spielt das Helldunkel auf dem Blau, Violett, Graublau der Gewandung, dem mächtigen lockeren fließenden Bart, dem Nackten. Alles ist mit den weichsten Abstufungen in Flächen modelliert, dabei das Fleisch in seiner materiellen Eigenart ebenso meisterhaft charakterisiert, wie der Stoff der

Gewandung, das Fell des Rehes, das Moos des Waldes. Man vergleiche diesen Antonius mit der Einzelfigur und man wird ermessen, welche Fortschritte Grünewald innerhalb dieses einen Altars im Sehen des Auges und im Können der Hand gemacht hat.

Beweinung. Die letzte Tafel, die Beweinung der Predella, ist etwas flüchtiger und derber gemalt als die übrigen, auch nicht gut erhalten. Im Inhalt wie in der Empfindung gehört sie mit der Kreuzigung zusammen, ist aber später gemalt als diese. Wieder wendet er verschiedenen Maßstab an: Christus lebensgroß, die andern ein Drittel kleiner. Die Wahrheit der Vorstellung ist ebenso unerschrocken, die Empfindung ebenso stark und tief wie in der Kreuzigung. Der nach den furchtbaren Qualen der Geißelung und Kreuzigung vollkommen gebrochne, welke, schlaffe, tote Körper ist, blutüberrieselt, von Johannes auf ein Leintuch gebettet worden. Gebrochen, erschöpft, wortlos, bleich sind auch die lebenden Zeugen dieses Trauerspiels. Marias Gesicht ist fast verhüllt, nur Magdalena mit rotgeweinten Augen, irrem Blick, gerungenen Händen, hat noch Schreie der Klage und Verzweiflung. Die Größe und Hoffnungslosigkeit dieses Schmerzes findet ihre Resonanz in der grandios öden, leeren, stillen Landschaft: kahle Felsen und Baumstämme, fern unten ein weites Flußtal in mattem, unbestimmtem Licht. Die Komposition ist die kühnste Grünewalds: rechts langgestreckt der grünliche Leichnam, links der lange rötliche Sarkophag, mitten als Hauptaccent das weiße Kopftuch Mariä. Die Frauen und Johannes tauchen nur als Brustbilder aus der Tiefe einer Schlucht. Mit sehr dünner, flüssiger Farbe ist die Tafel etwas heruntergestrichen, dabei aber doch der Akt vollendet modelliert und die Größe der ganzen Konzeption den andern nicht nachstehend.

Böcklin und Burckhardt haben ein denkwürdiges Gespräch über den Isenheimer Altar geführt, als Böcklin sein Bild «Christus und Magdalena» malte. Schick[101] hat es uns aufbewahrt. Böcklin hatte schon früher bedauert, nicht eher in Kolmar gewesen zu sein, die dortige Beweinung sei «wahrhaft ergreifend». Burckhardt wollte den Kopf Christi schlaff gewendet haben nach Art der Cinquecentisten. Böcklin fand aber, dann sähe er aus wie ein Schlafender. Darauf Burckhardt: «man müsse der

Kunst Konzessionen machen und das Herbe versüßen», worauf Böcklin: «Heutzutage gäbe es leider sehr viele, die nur von solchen Konzessionen lebten. Man müsse ein Sujet grade ganz schroff wahr hinstellen, dann schlüge es durch». Zu Schick bemerkte er dann, ihm sei der Ausdruck seines Bildes noch lange nicht herb genug, bei Grünewald seien Christus und Magdalena «ungleich bedeutungsvoller und extremer». Burckhardt gab das zu, «meinte aber, es wäre aus einer Zeit der deutschen Schule, wo eben alles erlaubt gewesen».

Ja, wenn man nicht den «Cicerone» geschrieben hätte: «Haec est Italia, diis sacra!» Auf wessen Seite werden wir uns stellen, des Künstlers oder des Gelehrten?

Ich denke, wer so groß und ganz Eigener war in seinen Konzeptionen und Empfindungen, in seinem inneren Schauen wie in dem optischen Sehen und dem Können der Hand, dem war zu allen Zeiten alles erlaubt.

Basel, Kreuzigung.

Hier erst kann die kleine Kreuzigung des Basler Museums[102] (Nr. 32) besprochen werden. Man hat sie mit Unrecht als das angeblich früheste sichere Werk zum Ausgangspunkt für die Bestimmung anderer genommen. Wie immer, zieht Grünewald auch hier durch das Außergewöhnliche seiner Kunst sofort die Blicke auf sich. Neben dieser kühnen Konzeption, dieser Kraft der Empfindung, diesen saftigen Farben, diesem Helldunkel erscheinen Baldungs viel bekanntere Todesbilder mit den weiblichen Akten bedenklich leblos, kalt und glatt. In der unerschrockenen Wahrheit der Vorstellung, dem wundenübersäten Körper, dem im Tode hingesunkenen Haupte Christi, dem leidenschaftlichen Schmerz der Angehörigen, der malerischen Betonung der Hauptfigur, die im hellen Licht gegen den dunklen Nachthimmel steht, erscheint das Bild wie eine Vorstufe der Kolmarer Kreuzigung. Bei näherer Prüfung, namentlich der Technik, stellt sich dann eine eigentümliche Zwiespältigkeit und als Resultat heraus, daß das Bild vor dem Isenheimer Altar begonnen, aber erst nach diesem oder während der späteren Arbeit daran vollendet worden sein kann. Die erste Anlage knüpft in dem kleinfigurigen Maßstab (der indessen auch äußerliche Gründe haben kann), in den zahlreichen Figuren (außer Maria, Johannes, Magdalena, noch eine zweite Frau und der Haupt-

mann), den Typen des Hauptmanns und der Magdalena, der großen Felskulisse noch an die Dresdener Folge an. Besonders deutlich lassen den früheren Zeitpunkt der Entstehung erkennen die mit geschlossenem Vortrag noch fest plastisch, z. T. sogar etwas metallisch hart gemalten Gewandpartien bei Johannes wie der vorderen Frau und bei Maria der untere Teil des blauen Gewandes; ebenso im Akt Christi die im wesentlichen noch plastisch empfundene Form und die Reste des dunklen zeichnerischen Konturs. Endlich die ganze Figur des Hauptmanns. Daß diese früheren Teile aber nicht etwa gleich nach der Dresdener Folge, vielmehr erst unmittelbar vor dem Isenheimer Altare gemalt sind, lehrt die fortgeschrittenere Stilisierung der Gewandung. Sie ist in der stärkeren Verhüllung des Körpers, den schon «barock» geschwungenen und geworfenen Zipfeln und Massen, in den starken Saumkurven der auf den frühesten Isenheimer Tafeln ganz nah verwandt. So blieb das Bild eine Weile stehen. Als dann Grünewald daran ging, es zu vollenden, wahrscheinlich mit einiger Ungeduld, wie aus der fast lässig raschen Faktur zu schließen, hatte sein Stil sich wesentlich geändert. So entstand zunächst der Zwiespalt in der psychologischen Charakteristik. Der Hauptmann ist trotz des glühenden Blickes sehr gehalten im Ausdruck, hier erscheint er sogar befangen. Die Frauen am Fuß des Kreuzes sind schon leidenschaftlicher, stechen aber doch noch sehr ab von dem düsteren Gram, dem unendlichen stumm ringenden Jammer Mariä und Johannis. Sehr stark ist dann die Diskrepanz in Modellierung und Technik. Der Akt Christi wurde mit Tilgung des zeichnerischen Konturs übergangen. Die unteren Partieen sind deutlich malerischer, flacher, in feiner durchgebildetem Helldunkel mit zarten Uebergängen und durchsichtigen Halbschatten gegeben. So kommt es, daß Christus in der Charakteristik zahmer, in der Durchführung konsequenter malerisch ist als der Kolmarer. Köpfe und Hände des Johannes wie der Frauen sind rücksichtslos breit als weiche Masse im Helldunkel modelliert. Am Mantel des Johannes ist das spätere Uebergehen mit breiterem kühnerem Pinsel, mit Brechung des Rot im Licht nach Orange, besonders deutlich zu sehen; ebenso aber auch an den Gewändern der Maria und Magdalena, die jetzt ganz

dünn, weich, flüssig hingemalt sind in gebrochenen Tönen. Am breitesten ist die Landschaft hingestrichen, wieder ein zauberisch schimmerndes Tal mit jenseits geheimnisvoll leuchtenden grünlichen und blaugrünlichen Bergen. Kleine Figürchen, Andeutungen einer Nebenszene, wurden fast beseitigt. Leider ist gerade die Landschaft besonders schlecht erhalten. Zwischen dieser prachtvoll im Licht schimmernden Phantasielandschaft und dem Vordergrund mit seinem starken von rechts oben fallenden Licht ist aber ein Zwiespalt geblieben.

Durch diese Erkenntnis und Analyse wird die Bedeutung der Konzeption und die Größe des seelischen Gehaltes nicht berührt, und für den Mangel an einheitlicher Wirkung mag uns der lehrreiche Einblick in des Künstlers Werkstatt und seine Entwicklung entschädigen.

Basel, Studie eines Kruzifixus.

In die Zeit des Isenheimer Altars und dieses Bildes ist auch am ehesten die selbständige Studie eines Kruzifixus in Basel zu setzen, eine große (55 × 39) Kohlezeichnung auf blauem Papier, weiß gehöht.[103] Krone und Schamtuch sind nur leicht angedeutet, Akt und Kreuz ausgeführter. Die Zeichnung stimmt mit keiner der erhaltenen gemalten Kreuzigungen so überein, daß sie direkte Studie dazu sein könnte. Das Kreuz mit hohem Stamm besteht aus rohen, runden Balken, der Querbalken ist gebogen, eine Hand ist geschlossen, die Füße liegen wie in Basel übereinander, während der kräftige, muskulöse Körper schon nicht mehr en face, sondern nach rechts hängt. Der Kopf mit offenem Mund, brechendem Auge, wirrem Haar gibt an Kraft im rücksichtslosen Ausdruck des physischen Jammers den anderen nichts nach, obwohl das Blatt als Ganzes nicht zu seinen besten gehört. Der furchtbar ausgemergelte Körper ist, mit zarten welligen Konturen, sorgfältig herausmodelliert. Der malerische Stil ringt noch mit dem zeichnerischen, doch ist der Akt in dem von rechts fallenden Licht sehr zart in Schatten, Halbschatten und wenigen, fleckig aufgesetzten Lichtern behandelt, und man fühlt, wie feinfühlig und aus innerster Neigung die Hand mit Schatten und Halbschatten den Formen nachgeht. Auch die Technik mit der dürerischen Höhung auf blauem Papier und dem noch zarten Strich der Kohle bezeichnet die Uebergangszeit.

V. KAPITEL.

Wieder in Aschaffenburg.

Bald nach Vollendung des Isenheimer Altars muß Grünewald an den Mittelrhein und zwar wahrscheinlich nach Aschaffenburg zurückgekehrt sein. Gegen Ende des zweiten Jahrzehntes des XVI. Jahrhunderts entstanden dort mehrere Werke, andre wurden für Frankfurt oder für den Kardinal Albrecht von Brandenburg, Erzbischof von Mainz, der in Aschaffenburg seine Sommerresidenz hatte, gemalt. Von diesem zweiten längern Aufenthalt, als er schon Ruhm genoß, mag er den Beinamen «von Aschaffenburg» bekommen haben.

Ueber die Provenienz des zunächst in Betracht kommenden Werkes ist zwar nichts bekannt. Doch führen die beiden einzigen Vermutungen darüber in dieselbe Gegend, und ist es mit den folgenden eng verwandt.

Nürnberg, Jüngstes Gericht.

Ich meine das Jüngste Gericht im Germanischen Museum zu Nürnberg[104] (Nr. 253). Es ist für das figurenreiche Thema ein ziemlich kleines Bild (133 × 176), daraus erklärt sich der halb- und viertelslebensgroße Maßstab der Figuren. Durch Größe wie feierlich zentrale und formale Anordnung beherrscht der Weltenrichter das Bild. Nicht durch einen bedeutungsvollen Typus oder durch Leibesgewalt und -schönheit drückt Grünewald seine Macht und Herrlichkeit aus, sondern durch Magie des Helldunkels. Christus schwebt in einer großen goldgelb-rosa-grauen Aureole. Das Gebilde des mittelalterlichen Flachstils ist umgewandelt in das natürliche optische Phänomen, das zugleich visionär gesteigert ist. Im Licht schwebt die blaue Erdkugel, die der Schemel seiner Füße, wie ein Hauch der Regenbogen, der sein Sitz. Voll fällt das Licht auf den Leib und läßt jede plastische Form und Linie

verschwinden. In freiem Zug und weichen Falten wallt der Mantel um die Schultern, Rücken und Schoß, auf dem Sitz sich ausbreitend, getaucht in Licht und Schatten in den zartesten Uebergängen, das Grün des Futters wird im Licht Goldbraun, das Karmin von Dunkelrot zu Rosaweiß aufgelichtet. Mit doppeltem Kontrast steht der helle Leib gegen den dunklen Mantel, der dunkle Mantel gegen die helle Aureole. Zu dieser Erscheinung Christi öffnen sich die Wolken, welche die größere obere Region des Bildes erfüllen. Niemals wieder in der deutschen Kunst sind Wolken (sie sind bekanntlich schwer zu malen) mit solcher Illusion und solchem Können gemalt worden. In zartesten Tönen von Weiß, Rosa, Violett, Bräunlich sind sie äußerst dünnflüssig, an den Rändern pastoser mit offnen leichten Strichen hingemalt. In diesem weichen Meer tauchen die Engel auf und unter, vollkommen tonig gesehen. Leidenschaftliche mit Posaunen, bewegte das Kreuz umschwebend, einer mit starker Geste auf Christus weisend, andre auftauchend und verschwindend, Oberkörper, nur Köpfe, nur Flügel, manche ganz fern, klein und farblos. In diesen Wolken knieen, angestrahlt von dem Licht der Glorie, Maria und Johannes, besonders dieser ein leidenschaftlicher Fürbitter mit geöffnetem Mund und bewegtem Spiel der Hände. Beide bilden wieder einen Kontrast von Hell und Dunkel: Maria in ganz hellem, rosigem Inkarnat, hellgelbem Kopftuch, goldbraunem Gewand, hellblauem bis zu Weiß aufgelichtetem Mantel; Johannes mit dunkler rötlichem Inkarnat in dem prachtvollen Grünbraungold, das uns schon oft begegnet. Die Falten sind ganz weich, zügig, das Kopftuch bewegt geschwungen.

Unter ihnen ballt sich das Gewölk stärker, dann vertieft sich der Raum, mitten leichteres graues und gelbliches Gewölk, ein Stückchen Himmel, links gelbliche Wolkenstreifen. Nur mitten ist ein kleines Stück Erde, links, wo die Seligen sich versammeln, reicht das himmlische Gewölke bis vorn an den Rand, rechts tobt der Höllenbrand. Hier boten sich Grünewald andere Gelegenheiten, die Größe und Eigenart seiner Phantasie und seines malerischen Könnens zu zeigen. Millionen Scheitel, ein ganzes Meer von Scheiteln, das sich in die undeutliche Ferne verliert, gibt die Vorstellung von dem Unendlichkeitsmaß

dieses Ereignisses. Noch befangen von dem langen dumpfen Schlaf schließen sich die vordersten, eben Erstandenen, den Zahllosen an, alle mit glühenden, nach innen schauenden Blicken. Nur um zwei eben Auferstehende kämpfen mitten noch phantastische Teufel mit einem Engel. Dieser Engel in Hellviolett, mit roten Flügeln, goldenen Bändern und goldenem Schwert, und auf der andern Seite Petrus in stark aufgelichtetem Karmin, der mit lebhaften Mienen und Gesten die himmlischen Honneurs macht, beleben farbig rahmend die Menge der Akte. Die meisten in leicht bewegten Stellungen, en face, Halbprofil, Profil, Rückenakte, nur zwei stärker bewegt, davon einer in einem komplizierten Kontrapost (kein «italienischer Einfluß»!). Diese Akte sind die am Vollendetsten malerisch gesehenen und gemalten der deutschen Kunst. Ein Blick auf Baldungs viel bekantere Akte in demselben Museum läßt den gewaltigen Abstand erkennen, in dem dieser zurückbleibt, der sich speziell mit dem Problem beschäftigt hat; von Dürer und Cranach gar nicht zu reden. Ueber den koloristischen Einzelakt hinaus erfaßt hier Grünewald in dem diffusen leichten Dämmerlicht die Massen und Flächen des weichen Fleisches als Tonqualitäten und mit feinstem Auge den Tonunterschied der hellen weiblichen und der dunkleren männlichen Haut.

Mit eben solcher Größe der Phantasie und Kraft der malerischen Illusion ist die Hölle gestaltet. Sturm treibt den wilden leckenden Höllenbrand aus dem Pfuhl empor, in einen fürchterlichen Strudel versinkt rettungslos der Knäuel der Menschenleiber; gespenstisch groß die Glut des Feuers, die rotgelb beleuchteten Leiber, die schwarzen Teufel. Diese sind ganz subjektive Phantasieschöpfungen: vorn ein Ungeheuer, halb Fisch, halb Hund, mit glotzendem Riesenauge, eben einen verschlingend; ein geflügeltes Skelett; Zwitter von Tier und Mensch, Hase, Hund, Luchs mit menschlichen Armen. Rotglühende Augen. Fäuste, mit einer Riesengräte bewaffnet, Tatzen stoßen und treiben den von einer Kette umschlossenen Menschenknäuel hinab. Am Rand der Wolke bläst ein schwarzer Teufel Feuer aus einer Posaune, das Höllengegenstück zu dem Engel oben; andre grinsende tauchen ganz visionär auf. Vorn sieht man

noch Leiber, von wahnsinnigem, schreiendem Entsetzen verzerrte Gesichter, dann ragen nur noch Köpfe und Arme aus dem Feuer. Es ist die genialste Hölle, die im Norden vor Rubens gemalt ist. Das Bild als Ganzes gehört zu dem malerisch Konsequentesten und Vollendetsten, was Grünewald gemacht hat. Die illusionäre Kraft beruht auf der völlig freien Anwendung des Helldunkels. Der Vortrag ist ebenso sicher, wie großartig lebendig und temperamentvoll, nicht das Geringste geht an die Materie der Farbe verloren. Häufig sieht man die Vorzeichnung durchschimmern. Meist kehrt die ausführende Hand sich nicht daran, fährt ganz frei und impulsiv dahin in sehr dünnem, flüssigem Auftrag. Linien gibt es nicht mehr, räumliche Illusion wird allein durch die Abstufung von Tonwerten und die Technik erreicht. So ist die obere Zone ganz dünn gemalt, Maria und Johannes, die sich abheben sollen, pastoser, breit und offen.

Wäre das Bild von Correggio oder Murillo, alle Welt würde es kennen und bewundern. So aber ist es «nur» von einem Deutschen, und hängt in einer dunklen Ecke dieses dunkelsten aller Museen, zwar unter Grünewalds Namen, aber als «nicht gesicherte» Bestimmung, von den wenigsten beachtet.[105]

Frankfurt, Lorenz, Cyriacus.

Gleichzeitig oder wenig später müssen die beiden Heiligen, Lorenz und Cyriacus, des städtischen Museums in Frankfurt a. M. (Nr. 308/9) entstanden sein.[106] Sie sind eines der wenigen bezeichneten Werke. An der Vorderseite des Steinbodens, auf dem beide stehen, liest man ihren Namen in Renaissancemajuskeln, auf dem Lorenz das verschlungene Monogramm mit dem beigesetzten N. Lorenz stützt den Kopf auf, im andern Arm ein offenes Buch; Cyriacus, ebenfalls mit einem offenen Buch, befreit die (attributiv kleiner gegebene) Kaisertochter von dem Dämon. Beide Tafeln sind gut erhalten, aber oben und unten beschnitten und furchtbar roh und häßlich gerahmt, so daß das so wichtige Monogramm halb verschwindet.

Hier trat Grünewald jenes sonderbare Problem entgegen, von dem oben die Rede war: die steinfarbig grau in grau gemalten architektonisierten Statuen. Und seine Lösung bedeutet die vollkommene Ueberwindung des Mittelalterlichen, die Umwandlung des Rudiments in sein stilistisches Gegenteil: Bewe-

gung und malerisches Helldunkel. «Bewegt» und «malerisch» sind die stilistischen Grundzüge des Barocks des XVII. Jahrhunderts (und jedes Barockstils, denn der des XVII. ist nur eine besonders prägnante und langdauernde Erscheinungsform einer periodisch immer wiederkehrenden Empfindung und Anschauung: spätgriechische, spätrömische, spätromanische, spätgotische Kunst; Wagner). Hier haben wir sie lange vorher. Bewegung ist die Haltung der Figuren, extrem subjektiv gesteigert in den Händen, Bewegung ist die Gewandung mit ihren Schluchten, den Kurven der Kämme und Umrisse. Auch die Bücher sind bewegt stilisiert. Eminent malerisch ist das Helldunkel, das die Gestalten umfängt, umspielt, umschmeichelt, das sie räumlich wirken läßt. Hier kann man sehen, daß «koloristisch» und «malerisch» nicht dasselbe ist. Nur der Hintergrund ist dunkelgrünlich. Um ihn zu beleben, fügte Grünewald je eine von naturalistischem Blattwerk frei umrankte Säule ein. Sonst wird nur mit den farblosen Farben Weiß und Schwarz, d. h. mit Licht und Schatten in allen Abstufungen des Helldunkels operiert. Helles Licht fällt hoch von einer Seite und differenziert das Grau in einen unendlichen Reichtum von Weißlich, Gelblich, Grünlich. Der Reichtum und die Feinheit der in der Gewandung durch Licht, Schatten, Halbschatten, Reflex erzeugten Töne, die auf das Zarteste ineinander schmelzen, ist nicht in Worte zu fangen. In diesem tonigen Helldunkel sind Haare, Nacktes, Gewandung mit gewohnter Meisterschaft rein flächig modelliert; mit Hilfe einer Technik, die mittelst feinster flüssiger Lasuren in transparenten Schatten Triumphe feiert. Meisterschaft im Stofflichen, der leichteren und schwereren Qualität der Diakonengewänder, der Haare, der Bücher, versteht sich schon von selbst. Dabei stehen das große Können und die Bewegtheit ganz im Dienste der Charakteristik: das Helldunkel als verklärendes, visionäres, traumhaftes Element, die Bewegtheit als sprechender Ausdruck des Inneren, der erregten Seelenstimmung. Auf engem Raum ist eine Fülle persönlichsten Lebens gegeben.

Dresden. Handzeichnung Judith.

In diese Zeit möchte ich eine Kreidezeichnung in Dresden setzen, Judith mit dem Haupte des Holofernes (Taf. XXVIII), eine runde Scheibenvisierung.[107] Das Thema hatte

Grünewald, wie wir sahen, früher ausführlicher behandelt. Hier greift er den Moment heraus, wo Judith das abgeschlagene Haupt in den Sack steckt, den die alte Dienerin bereit hält. Die Technik, die vibrierend malerische Haltung, der lockere, erregte Strich, der gebrochene Kontur, die Flächen betonende Schraffierung lassen keinen Zweifel an Grünewalds Autorschaft. Sehr bezeichnend nehmen im von links fallenden Licht die großen Flächen des Zeltes, hinter dem noch andere auftauchen, den Hauptraum ein. Mehr vor, als in dem Zelte spielt die Szene. Links in Verkürzung, und zwar vom Kopfende, der kopflose Leichnam, ein Meisterstück perspektivischen Könnens, das man Mantegnas berühmtem Christus an die Seite stellen kann. Wo sich die Gelegenheit bietet, macht Grünewald auch das, nicht um als Virtuose zu glänzen (das ist er nie), sondern weil der charakteristische Ausdruck des Furchtbaren durch diesen Anblick des kopflosen Leibes besonders scharf. Judith kniet rechts vor dem Bette auf einer Bank. Im Kontrapost wendet sie sich herüber nach rechts zur Dienerin, den Kopf eigenhändig in den Sack zu versenken. Nur Blicke drücken die psychologische Situation aus. Judith zugleich stolz und leidvoll, die Alte grimmig, furchtbar die starren offenen Augen des abgeschlagenen Hauptes. Judiths Arme und Schultern sind nackt, ein üppig volles Weib. Die Formgebung dieses gesenkten Armes erinnert unmittelbar an die Rubenssche. Ein neues barockes Moment. Während im Isenheimer Altar die Proportionen im ganzen noch hoch und schlank, macht sich in den Frankfurter Heiligen eine Wandlung in das Untersetzte, Volle, Breite, Horizontale bemerklich. Sie ist für diese späten Werke zunehmend charakteristisch.

Aachen. Jüngstes Gericht und Absolution durch die Kirche.

Diese Breitentendenz wie jenes neue Barockelement haben wir auch in dem merkwürdigen Bilde im Aachener Museum, J ü n g s t e s G e r i c h t u n d A b s o l u t i o n d u r c h d i e K i r c h e (Nr. 75).[108] Auf Wunsch des Bestellers mußten eine ganze Reihe mehr theologisch als künstlerisch zusammenhängender Szenen auf einem mäßig großen, fast quadratischen Bilde untergebracht werden. Grünewald half sich mit dem Uebereinander, wobei aber seine eigne Tendenz, möglichst vorn und in die Höhe, statt in die Tiefe anzuordnen, mit im Spiele. Es war

das nicht Unvermögen, denn er konnte die Tiefe sehr wohl malerisch herausbringen, wenn er wollte (Kolmar, Verkündigung z. B.), es war Opposition gegen die zeichnerisch-lineare Raumdarstellung. Er verwendet kleine Figuren und seine geliebte Kulisse. Vom Vordergrunde stark ansteigend füllt sie die linke Hälfte des Bildes als grüner, von einem Hause bekrönter Abhang. Links vorn Christus und Thomas, etwas zurück der böse Schächer am schräggestellten Kreuz und der Hauptmann zu Pferd. Höher im Beichtstuhl ein absolvierender Priester mit einem vor ihm knieenden Beichtkinde. Christus reicht vom Kreuze herunter dem Priester einen großen Schlüssel; am Fuße der knieende Stifter in Zeittracht, ein älterer beleibter Herr. Er hat dieses theologische Grünewald zugemutete Sammelsurium auf dem Gewissen. Ganz oben öffnet sich der Himmel und vor Goldgrund knieend erscheinen Maria, Petrus und noch zwei Heilige. Die rechte Hälfte wird durch einen kahlen Baum abgetrennt, auf dem ein Zuschauer. Sie wird durch eine stark verkürzte Darstellung des jüngsten Gerichtes eingenommen: oben in Wolken vor einer großen Aureole Christus auf Regenbogen und Weltkugel zwischen den Fürbittern. Darunter rechts das Fegefeuer. Ein Engel (Rückenfigur) zieht im Kampfe mit schwarzen Teufeln einen Mann daraus hervor. Rings Köpfe anderer, die noch brennen. Vorn mitten marschiert nach links unter Petri Führung ein Zug Seliger, Magdalena, zwei Männer, Adam und Eva. Die nähere theologische Erklärung muß ich schuldig bleiben.

Der konsequente malerische Stil auch dieses Bildes hat in der deutschen Malerei der Zeit nicht seinesgleichen. Das Ganze ist in ein zartes, dämmriges Helldunkel getaucht, in das als einheitlichen Ton die Lokalfarben der Gewandung und des Nackten einbezogen sind. Die Akte stehen an vollendeter weicher malerischer Modellierung den Nürnbergern nicht nach, sie zeigen die charakteristische Weiterentwicklung in den volleren Körperformen, den kürzeren Proportionen und der lebendigeren Schreitbewegung. Der stärkste Lichtaccent ist der Christus der Thomasgruppe, der stärkste koloristische das Gold der Dalmatica des Engels; auch Magdalena trägt reiche goldene Zeittracht. Denn diesen eigentümlichen Klang mag er hier wieder ebenso-

wenig missen, wie das rembrandtische Braungrüngold. Ein eintöniges Nebeneinander der vielen Szenen ist möglichst vermieden durch reichere Bewegungsmotive, wie die prächtige, so ganz individuell empfundene vorgebeugte Rückenfigur des Engels. Adam und Eva konstrastieren als Vorder- und Rückenansicht. Christus und Petrus verbinden als Kontraposte zwei Gruppen. Wir bemerkten schon sehr früh und des öfteren Grünewalds Vorliebe für dieses selbständig gefundene Motiv. Es ist ihm niemals ein nur optisches Kompositionsmittel, sondern stets zugleich charakteristischer Ausdruck des Innern. So wird der von Petrus geführte Zug zusammengehalten durch die Kette ausdrucksvoller Blicke; Petrus mit prachtvoll lebendig gebieterischem Blick und Gestus der ausgestreckten Hand. Auch den Weltenrichter gibt er hier bewegter, etwas nach links gewandt und die Hände ausdrucksvoll erhoben und gesenkt. In dem finstern schwarzen Kopf, dem zerfetzten weißen Rock, der grünlichen Verwesungsfarbe des Schächers ist der Meister des Kolmarer Kruzifixus nicht zu verkennen. Sonst gibt er hier, im stärkeren Streben nach dem Tonigen, das Inkarnat einheitlich warmbräunlich. Am genialsten und eigenartigsten geschaut ist das aus einer Schlucht auftauchende Roß mit dem Hauptmann, dieser mit dem beliebten mächtigen Federbusch. Es ist rein germanische Phantasie in christlich-kirchlichem Gewande. Martin Brandenburg hat einen zu Roß durch Sturmwolken sausenden Tor mit dem Hammer gemalt, der diesem Geschöpfe Grünewalds wesensverwandt ist. In dem Haus auf der Höhe der Halde gibt er einen Einblick in ein halbdunkles Interieur, der die Holländer des XVII. Jahrhunderts vorhersagt. —

Verlorene Kreuzigung.

Sandrart sah in der bayrischen Kunstkammer in München eine weitere Kreuzigung von Grünewald: «ein klein Crucifix mit unser lieben Frauen und S. Johann sammt einer niederknieenden und andächtig betenden Maria Magdalena, so fleißig gemahlt von seiner Hand . . . selbiges ist wegen des verwunderlichen Christus am Creutz, so gantz abhenkend auf den Füßen ruht, sehr seltsam, daß es das wahre Leben nicht anders thun könnte und gewiß über alle Crucifix natürlich wahr und eigentlich ist, wann ihm mit vernünftiger Geduld lang nachgesonnen wird.» Er erzählt weiter, der Herzog Wilhelm V. habe

es sehr geliebt und es 1605 von Raphael Sadeler in Kupfer stechen lassen. Er habe aber nicht gewußt, von wem es sei; später habe Kurfürst Maximilian «sich höchlich erfreut», als er den Namen nannte. Außer in dem Stich ist das verschollene Original uns in einer Kopie von unbekannter Hand des XVI. Jahrhunderts in Schloß Hohenaschau (unweit des Chiemsees) erhalten.[109] Auf Grund der beiden in allem Wesentlichen übereinstimmenden Kopieen möchte ich mit der Reserve, die einer Kopie gegenüber geboten, das kleine Bild erst in diese Zeit setzen.[110] Entscheidend sind mir dafür die volleren Formen der Figuren und namentlich der «Barockstil» der Gewandung. Die Abweichungen oder Uebereinstimmungen in der Bildung des Kreuzes und der Anbringung der Füße scheinen mir weniger ausschlaggebend zu sein. Wohl bildet ja das Basler Bild darin eine sanftere Vorstufe der anderen, daß der Kreuzstamm hoch und gerade. Seit Kolmar läßt er, rücksichtsloser radikal und extrem in der möglichst charakteristischen Veranschaulichung seiner Vorstellung, unter der Last des Körpers den Querbalken sich biegen und den Stamm immer niedriger werden, auch den Leichnam nicht mehr gerade davor, sondern etwas seitlich nach rechts hängen. Das furchtbare physische Elend bildet er in allen gleich großartig kühn und bis zum äußersten wahr in dem wundenbedeckten Leib, dem hingesunkenen Haupt mit dem offenen Mund, den im Krampf gebogenen, wie zuckenden Händen, den furchtbar verquollenen Füßen. Der Körper wird immer gedrungener, herkulischer und anstatt mit eindringlicher Anatomie, wie im Isenheimer Altar, immer breiter malerisch behandelt. Die wilden Fetzen des Schamtuches bilden an einer Seite einen mächtigen Zipfel. So hängt er hier am Holze, hell gegen den dunklen Himmel. Denn den großartigen Schauplatz bildet ein ödes Alpental mit steilen Felsen links und rechts. Am nächtlichen Himmel steht der Mond, sein Licht umspielt den Leichnam. Links und rechts vom Kreuze Maria und Johannes im Profil, am Fuße vom Rücken gesehen mit abgewandtem Profil Magdalena. Während Grünewald in dieser Gestalt von Dresden über Basel zu Kolmar immer wilder und leidenschaftlicher geworden, gibt er sie hier in Ausdruck und Haltung ruhiger, voller in den Formen, breiter umwallt von der Gewandung.

Maria und Johannes ringen mit rotverheulten Augen die Hände. Johannes reckt sie mit mächtiger Gebärde vor. Es sieht aus, als habe er Arme, Hände und Finger von Kautschuk. Was fragte Grünewald nach natürlich möglicher und korrekter Form! Ausdruck wollte er, Ausdruck seines mächtigsten, radikalen, extremen Empfindens. Sein glühendes Temperament und sein souveränes Können bogen und schmolzen die Form wie Wachs. Und nicht die plastische Form des Körpers und körperliche Vollendung wollte er. Durch sie konnte sein Empfinden sich nicht ausdrücken.

Grünewald und Wagner

Die Gewandung, die den Körper verhüllt, die ihn breit umwallt, umwogt, umrauscht, ist sein Orchester, der Barockmaler des XVI. Jahrhunderts und der Barockmusiker des XIX. Jahrhunderts reichen sich über die Jahrhunderte die Hand, beide urdeutsch in ihrem Wahrheitsverlangen, in ihrer ausdrucksvollen Charakteristik, ihrer malerischen Richtung. Man nehme Wagner das Bühnenbild und sehe zu, was übrig bleibt! Und liegt in seiner Orchestermusik nicht Magie des Helldunkels? Wer es vermag, stelle sich die Nibelungen vor gemalt von Grünewald, urgewaltig, groß, reckenhaft, blutig, extrem, im Zauber des Lichts, in der Magie des Helldunkels, und aufleuchtend das Gleißen des Goldes. Beide reichen sich auch darin die Hand, daß sie von Romanen und Klassizisten für «Barbaren» erklärt werden.

Solche Gedanken erweckt diese großartige Gewandung des Johannes in ihrer eminent persönlichen und ausdrucksvollen Stilisierung. Wie in Kolmar gibt er in den Farben mächtige, einfache Accente: neben doppeltem Rot Blauschwarz, Braun und Gelbgrün, so kühn wie sicher nebeneinander gesetzt. Soweit aus der Kopie zu schließen, muß das Original sehr frei und flüssig heruntergemalt gewesen sein.

Aschaffenburg. Pietà.

Annähernd datierbar und mit größter Wahrscheinlichkeit in Aschaffenburg entstanden ist das noch dort in der Stiftskirche bewahrte Fragment einer Pietà, d. h. einer Beweinung des toten Sohnes durch Maria. «Bewahrt» ist freilich ein starker Euphemismus, denn wenige Bilder selbst Grünewalds sind so barbarisch verstümmelt worden wie dieses. Es ist nur noch etwa das untere Drittel des 135 cm breiten Bildes erhalten,

dieses auch unten noch beschnitten, vernachlässigt, verschmutzt und in einem elenden neuen gänzlich kunstlosen Rahmen als «Predella». Die einfältige Behauptung, das Bild sei wirklich so als Staffel von Grünewald gemalt worden, mit einer Hauptfigur, von der nur der untere Teil der Gewandung und die Hände sichtbar, hat wirklich in die meisten Bücher Eingang und bis in die jüngste Zeit gläubige Anhänger gefunden, ein Beweis, wie wenig man ihn wirklich studiert und verstanden. Vorn liegt, zum Teil verhüllt von dem Leintuche, in bewegtem Umriß der Leichnam. Hinter ihm, über seinen Oberkörper vorgebeugt, kniet nach links Maria, breit umflossen von dem blauen Mantel, unter dem nur wenig von dem weißen Untergewand hervorsieht, die zarten Hände schmerzvoll ineinander geschlungen. Alles übrige dieser Figur ist verloren, ein unersetzlicher Verlust! Denn diese wunderbar ausdrucksvollen, hellen zarten Hände lassen das übrige ahnen. Hinter ihr links taucht hinter einer ansteigenden Halde ein halber männlicher Profilkopf auf. Rechts sieht man noch das untere Ende von Kreuz und Leiter und den rötlichen Sarkophag. Die vorderen Ecken füllen, in viel kleinerm Maßstab, die Brustbilder der Stifter als Wappenhalter, links Albrechts von Brandenburg mit dem Kardinalswappen, rechts eines Ehepaars mit dem der Schenk von Erbach. Man hat an einen Reinhart von Erbach gedacht, der bis 1515 in Aschaffenburg Kanoniker war. Dazu paßt aber nicht das Weib. Man müßte denn in ihr gar nicht die Stifterin, sondern Magdalena sehen, und das ist nach dem leidenschaftlichen Ausdruck und Gestus im Gegensatz zu dem des Mannes und im Hinblick auf den genannten Kopf, in dem dann Johannes zu erkennen wäre, sogar wahrscheinlich. Jedenfalls ist das Bild nach 1518 gemalt, denn Albrecht wurde in diesem Jahre Kardinal.

Albrecht von Brandenburg als Mäcen.

Wir finden ihn hier zum erstenmal in Verbindung mit Grünewald. Von diesem ersten Mäcen seiner Zeit in Deutschland beschäftigt zu werden, können wir als ein Glück für den Meister bezeichnen. Denn Albrecht war wirklich ein Förderer der Kunst. Er stand nicht nur in einem stofflich religiösen, sondern in einem ästhetischen Verhältnis zu ihr. Er gab den führenden Künstlern, Grünewald, Dürer, Baldung, Vischer und

namentlich Cranach, dem Mann der Wittenberger Reformatoren, seiner erbitterten Gegner, zahlreiche Aufträge. Er ist das wohltuende Gegenbild zu einem Pseudo-Mäcen wie Kaiser Max, der die Kunst zur Magd seiner persönlichen und dynastischen Eitelkeit erniedrigte und einen Dürer kostbare Zeit vergeuden ließ, um eine Monstruosität wie die Ehrenpforte in die Welt zu setzen. Wir sehen hier Albrechts zwar sehr individuell aufgefaßtes, aber eminent ausdrucksvolles markantes Profil, den Blick auf die Madonna gerichtet. Von rechts oben fällt ein helles Licht auf die Hauptgruppe. Was davon erhalten, ist ein Wunder der Malerei. In dem hellen, graugrünlichen, von Geißelwunden bedeckten Leichnam ist das völlig Gebrochene, Aufgelöste des Todes nach solchen Qualen ungeheuer lebendig gegeben; zugleich ist er ganz eingehüllt in das weichste Licht und zarteste Schatten; die konsequente malerische Modellierung mit dünnen, flüssigen Pinselstrichen, die im höchsten Licht pastos und offen, steht auf der vollen Höhe. Nur so war es möglich, die Durchbildung der Muskulatur mit solchem anatomischem Verständnis und zugleich die Weichheit des Fleisches so lebendig herauszubringen. Mit zartestem Schimmer liegt das Licht auf Gewand und Händen Mariä, den Gegenständen des Hintergrundes; das Weiß des Leichentuches wird nach Blau gebrochen. Als kräftige Farbenflecken wirken in den Ecken das Weiß, Rot und Gold.[111]

Berlin. Studie eines Madonnenkopfes.

Im Berliner Kupferstichkabinett befindet sich die Kohlezeichnung eines im Dreiviertelprofil nach links abwärts blickenden Frauenkopfes,[112] in dem man eine erste Studie zu der verlorenen Maria dieses Bildes erkennen könnte. Die Haltung würde stimmen, nicht aber die Beleuchtung von links. Doch könnte Grünewald diese im Laufe der Arbeit geändert haben. Der porträtmäßige Eindruck des Modells wird zurückgedrängt durch den typisch grünewaldischen in Empfindung und Ausdruck, in dem nervös vibrierenden Leben wie dem schielenden, nachdenklichen Blick. Die weiche Modellierung mit zart abgetönten Schatten wie der etwas unterlebensgroße Maßstab lassen jedenfalls an diese spätere Zeit denken.

Auf der andern Seite (es ist nicht notwendig die «Vorder»-seite, da das Monogramm unten nicht echt) befindet sich die

Berlin, Studie eines Engels. lebensgroße Kopfstudie eines Engels, Halbprofil nach rechts, in derselben Technik. Man hat darin einen singenden Engel und eine Studie zu dem Kolmarer Engelkonzert sehen wollen. Es stimmt aber keiner der dortigen damit überein und der echt grünewaldisch extrem auf die Spitze getriebene Ausdruck mit offenem Mund, zusammengekniffenen Augen, Stirnfalten, könnte auch der eines leidenschaftlich klagenden einer Beweinung sein, was zu unserem Bilde passen würde. Der pausbäckige Kopf ist in lauter gerundeten Formen in ausgeprägtem Helldunkel modelliert; wie bei dem Frauenkopf ist das Haar besonders leicht und bewegt gegeben. Das Blatt atmet persönlichstes und unmittelbarstes Leben. —

Italienische Reise. Bisher fanden wir nirgends einen zwingenden Anlaß, eine italienische Reise Grünewalds anzunehmen. Muther[113] hat in seiner geistreichen und im ganzen zutreffenden Charakteristik Grünewalds die Ansicht geäußert, dieser müsse schon vor dem Isenheimer Altar Italien gesehen und Einfluß von Lionardo erfahren haben. Ich kann dieser Meinung nicht beitreten. Zunächst beruft er sich auf Sandrarts Ausdruck «deutscher Correggio». Wir sahen schon, daß dieser mit Reserve und Kritik aufzunehmen ist. Ich kann in der Kolmarer Madonna weder etwas Oberitalienisches noch etwas Lionardeskes finden. Der Stil des Isenheimer Altars wächst folgerichtig aus dem der vorhergehenden Werke heraus, und Grünewalds Helldunkel ist von dem Lionardos grundverschieden. Seine Landschaften gehen auf Motive der Alpenwelt zurück, aber mit so stark phantastisch subjektiver Färbung, daß es mir sehr gewagt erscheint, das Vorbild dafür gerade an der Riviera zu suchen. Die eine Palme des Einsiedlerbildes, die überdies gegenständlich gefordert war, macht noch keine italienische Reise, und gerade sie sieht nicht aus, wie an der Riviera nach der Natur kopiert. Daß gerade der Stifter Guersi ein Italiener, scheint mir für die Frage ganz belanglos. Ebenso gut könnte man ihn nach dem anderen Stifter d'Orliac nach Frankreich schicken. Vor allem ist Muthers Behauptung unrichtig, Grünewald habe nie antikisierende Ornamente und italienische Architektur verwendet. Gerade diese werden wir gleich in einigen Werken dieser späten Zeit finden.

Dazu kommt noch etwas anderes. Sandrart sah in Rom einen Johannes «mit zusammengeschlagenen Händen, das Angesicht über sich, ob er Christum am Creutz anschauete», also wahrscheinlich das Fragment einer Kreuzigung. Das Bild galt für einen Dürer. Sandrart aber erkannte den wahren Urheber und hatte die Genugtuung, mit dem Pinsel, mit dem er gerade Urban VIII. malte, darunter setzen zu dürfen: «Matthäus Grünwald Alemann fecit». Das Bild hat sich bis heute nicht gefunden, nur auf eine Spur, die zu seiner Entdeckung führen könnte, kann ich hinweisen. Albrecht von Brandenburg war seit 1521 Presbyter von S. Pietro in Vincula, und in eben dieser Kirche war nach Pinarolo, L'Antiquità di Roma (Roma 1703, II, 155) «nell' ultimo Altare un quadro con la pietà, e le Marie è bella fatiga di Alberto Durero Tedesco dipinto con gran studio».[114] Da Albrecht Grünewald mindestens zwei (erhaltene) Aufträge gegeben, da andererseits das von Sandrart gesehene Bild auch für Dürer gehalten wurde und ein Johannes ja auch auf einer Beweinung seine Stelle hat, dürfte es sich um ein und dasselbe Bild handeln, das zum mindesten in Rom selbst gemalt sein kann.

Gerade für einen Aufenthalt in Rom haben wir weiter noch einen anderen Anhaltspunkt.

1516 weihte Albrecht die Maria-Schnee-Kapelle im linken Seitenschiff der Aschaffenburger Stiftskirche. Der Sockel ihres Altares trägt eine Inschrift,[115] der zufolge die Kanoniker der Kirche, Heinrich Retzmann und Kaspar Schantz 1519 den Altar zu Ehren des Maria-Schnee-Festes weihten, und das Monogramm Grünewalds, nach dem dieser den Altar oder das Altarbild malte. 1532 wird der Altar nach seiner Vikarie der «Altar trium regum auf der neuen Kapelle» genannt. Die Darstellungen, welche ihn schmückten, waren also vermutlich eine Szene der Maria-Schnee-Legende und eine Anbetung der Könige. Letztere befindet sich auch heute darauf, ist aber ein schwaches Machwerk vom Ende des XVI. Jahrhunderts. Das Original gilt in der Kirche und galt die längste Zeit in der Literatur für verbrannt. Da fand unvermutet Bayersdorfer 1897 in Freiburger Privatbesitz[116] eine Tafel von Grünewald, die auf der einen Seite die Gründung der Kirche S. Maria Maggiore

Freiburg. Maria-Schnee-Bild.

(ad nives) in Rom durch Papst Liberius, auf der andern das Fragment einer Anbetung der Könige darstellt. Eisenmann, Seidlitz und Rieffel stimmten der Taufe, die zweifellos richtig ist, bei und letzterer publizierte den kostbaren und überraschenden Fund.[117] Die Verkettung aller Umstände ist eine so enge, daß die Freiburger Tafel fraglos ein Fragment des angeblich verbrannten Altars ist, wie Eisenmann und Rieffel auch sofort erkannten.

Nach der Legende hatten ein frommer römischer Patrizier, der eine Kirche bauen wollte, und der Papst Liberius in derselben Augustnacht einen Traum, frisch gefallener Schnee würde auf dem Esquilin die geeignete Stelle bezeichnen. Als beide sich am nächsten Tage einfanden, war das Wunder tatsächlich geschehen. So sehen wir als Hauptszene vorn die Gründung der Kirche, indem der Papst in Anwesenheit des Patrizierpaares und eines großen Gefolges die Hacke in den Schneefleck einschlägt, im Mittelgrunde den in seinem Palaste schlafenden Papst und auf dessen Stufen das Ehepaar, das mit einer großen erregten Volksmenge im Hintergrunde auf dem Platze vor der Kirche die Madonnenerscheinung in der Höhe bemerkt.

Als Grünewald daran ging, dies wiederum im Umkreis der deutschen Malerei einzige und unvergleichliche Bild zu malen, setzte er sich zwischen einen Topf mit roter und einen andern mit weißer Farbe, beschwor sein Urelement, das Licht, und nahm einen breiten Pinsel zur Hand. Denn nach Massen von Rot und Weiß im Licht ist das Bild komponiert, nicht gänzlich «unrhythmisch», wie Rieffel meint, sondern nach seinem eigenen malerischen Rhythmus. In dieser völligen Freiheit von jedem konventionellen architektonischen Rhythmus zeigt sich gerade wieder seine weit vorauseilende Bedeutung. Man vergleiche nur einmal Dürers Allerheiligenbild, um das ganz zu erkennen. Schon in den besprochenen Werken nach dem Isenheimer Altar bemerkten wir, wie er sich immer mehr vom «Kolorismus» entfernt und zum «Ton» hinbewegt. Er, der die Linearperspektive mit Absicht und Eigensinn perhorreszierte, mußte nach seiner ganzen Anlage mit Notwendigkeit zur Luftperspektive geführt werden.

Hier hat er ein Meisterstück ihrer Beherrschung gegeben. Das natürliche Licht fällt von vorn, nach der sehr bedeutenden Tiefe zu immer mehr in einen zarten Dämmer übergehend, in dem Formen und Farben zum Ton verschwimmen. Dem großen weißen Schneefleck vorn und der weißen Alba (Untergewand) des Papstes setzt er die mächtigen Massen von Rot in dessen Dalmatica und Mantel, den Gewändern der den Mantel wie eine Schleppe tragenden Diakonen und der Kardinäle entgegen. Ein prachtvolles Goldbraungelb der breiten Borten bildet die vermittelnde Note. Links im Kontrast zu dieser Farbengruppe und untereinander der Patrizier in Dunkelblau, seine Frau in Weiß. Natürlich sieht sein Malerauge auch, daß reines Weiß im Licht nicht vorkommt, es erscheint nach Gelb, Blau, Rot gebrochen. Das Gold der Tiara darf als Note in Grünewalds Akkord nicht fehlen. Im Mittelgrund wiederholt er, ähnlich wie im Kolmarer Engelkonzert, denselben Akkord, stärker modifiziert durch Luft und Licht: das vorn hochrote Futter der Schaube des Mannes ist jetzt karmin, das Weiß der Frau stark graublauviolett. Daneben eine Gruppe von Chorknaben in Weiß mit roten Fahnen: eine prachtvolle Umkehrung des ersten Akkordes. Zart und immer dämmriger spielt das Licht auf den architektonischen Massen des Palastes, der Kirche, ganz fern einer Straßenvedute. Rechts aber bietet sich ihm Gelegenheit, wieder und gesteigert seine Meisterschaft in der illusionären Darstellung einer Masse zu zeigen. Aus dem Ton tauchen nur noch Farbflecken auf. Am mattblauen Himmel erscheint in matter weißgelblicher Glorie die Madonna. Links als ein kleines Bild im Bilde der Einblick in des Papstes Schlafgemach: dunkelroter, dann grüner Vorhang, wie in Kolmar, goldbrokatene Decke. Am Inkarnat läßt sich deutlich sehen, wie Licht und Schatten als Ton mehr und mehr die Lokalfarbe aufzehren. Das Bild ist nicht ganz tadellos erhalten, aber doch frei von jeder Restauration, und da läßt sich feststellen, wie er gegenüber dem Isenheimer Altar weniger lasiert, ganz souverän locker und offen im Nackten, in dem es natürlich keine plastische Form mehr gibt, mit größter Breite in den mächtigen Massen und Flächen der Gewandung, endlich skizzenhaft frei in der Ferne malt. Dabei kommt die lebendige

Charakteristik nicht zu kurz. Der Papst und sein Gefolge bieten eine ganze Reihe markanter und sehr persönlicher ausdrucksvoller Typen. Die breiten der Diakonen lassen besonders klar die Entwicklung zur gehaltenen Ruhe erkennen, wie die Proportionen, die mächtig breit die Körper umhüllende und im Mantel des Papstes entfaltete Gewandung. Aus Mienen und Gesten spricht die durch Würde gebändigte Leidenschaft vorgerückten Alters, während doch die innere Glut und Erregung unvermindert ist.

Porträt Grünewalds und seines Weibes.

Durch die eminent lebendige und porträtmäßig individuelle Charakteristik ist das Patrizierpaar sofort denen, die das Bild bisher sahen, in die Augen gefallen, und hat zu der naheliegenden Vermutung geführt, hier Porträts Grünewalds und seines Weibes zu sehen, mit dem er laut Sandrart «übel verheuratet» war. Für ihn bestätigt sich die Vermutung durch Vergleich mit einer beglaubigten Zeichnung in Erlangen und dem von Sandrart an zweiter Stelle mitgeteilten Porträt. Ein ganzes Leben voll Leiden und ein ungeheuer leidenschaftliches, erregtes Temperament sind in diesem früh gealterten Kopf mit dem herabgezogenen Mund, dem struppigen weißen Bart, dem spärlichen Haar, in der Wendung des Kopfes ausgesprochen. Und die Alte daneben mit dem bitterbösen Kommandeusenblick, den Zügen voll Bitterkeit und Galle bestätigt, neben ihm an dieser Stelle, zu sehr das von Sandrart Mitgeteilte, als daß man sie nicht für das Hauskreuz des melancholischen Sonderlings und Einsiedlers halten sollte. Ueber das Nähere und Intimere dieses Eheromans hat die Geschichte ein gnädiges Dunkel gebreitet. Man darf aber wohl aus dem Erscheinen beider an dieser Stelle schließen, daß sie selbst auf einer Wallfahrt Rom aufgesucht haben. Denn neben dem oben Angeführten ist die Architektur und namentlich die Vedute in der Ferne das stärkste Argument für einen Aufenthalt in Italien. Die Vedute muß ja nicht notwendig aus Rom sein. Aber die Muschelnischen des Palastes erinnern, wie Rieffel hervorgehoben hat, an einen in Rom verbreiteten Grabmaltypus und die stumpfen Kuppelzentralbauten der Kirche an bramanteske Bauten. Reine Kopie ist sicher nichts in dieser Architektur. Nur eine Pilasterfüllung ist ein reines «Renaissance»-Ornament, die Statuen in den

Nischen sind wie die Kolmarer reine Grünewald-Geschöpfe und ebenso willkürlich sind die Medaillons, die Bekrönungen, die sonderbaren Schlitzfenster der Rundbauten behandelt.[118] Im ganzen Stil des Bildes aber ist nicht die Spur eines «italienischen Einflusses», wie er die meisten nordischen Zeitgenossen entscheidend abgelenkt oder bis ins Mark erschüttert, entkräftet und sich selbst entfremdet hat. Grünewald ist unberührt durch das Sirenenland geschritten, beten und büßen konnte er vielleicht in Rom, neue die seinen umgestaltende Kunstanschauungen gewinnen nicht.

Eher als die Architektur dieser Seite verdankt vielleicht das ruinöse Bogenmotiv der andern einem Campagnaeindrucke seine Entstehung. Hier sehen wir die rechte Hälfte einer Anbetung der Könige. Sie ist sehr viel schlechter erhalten, wahrscheinlich weil sie die alltägliche Schauseite war. Denn es steht durchaus nicht fest, wie die Zusammensetzung des Altars war, ob eine Tafel mit Vorder- und Rückseite, oder mehrere Flügel. Diese Seite ist von einer sehr viel geringern Hand, hart und unlebendig gemalt. Stil, Konzeption und z. T. sogar die Ausführung weisen aber m. E. (gegen Rieffels Urteil) auf Grünewald: die eigenartige, farbige Architektur mit dem Hohlkehlenkapitäl, die malerischen Durchblicke, die Bedeutung des doppelten Lichts, die Landschaft mit der Kulisse. Diese Komposition, diese Alpenlandschaft sind zu bedeutend für den Handlanger, der die wesentliche Ausführung so hölzern besorgte. Ebenso diese wuchtigen, markigen Typen mit glühenden, starren Augen, die zornmütige Energie, die inbrünstig-eindringliche Vorwärtsbewegung des ersten, das groteske Knollengesicht des Mohrenkönigs. Die zügig weichen Falten, die gebrochnen Gewandfarben sind ganz grünewaldisch. Die Landschaft ist nicht nur sehr bedeutend und ganz breit gesehen, sondern auch von Meisterhand breit hergesetzt und ebenso breit und temperamentvoll sind die Lichter auf der Architektur und der Boden vorn gemalt.

Anbetung der Könige.

Dazu ist hier eine Handzeichnung heranzuziehen, die als Hauptblatt dieser späten Zeit und als seine bedeutendste überhaupt neben dem Wiener Todesblatt bezeichnet werden muß. Es ist der weißgehöhte Kohleentwurf zu einer Anbe-

Berlin, Studie zu einer Anbetung der Könige.

tung der Könige in Berlin. Denn ein knieender König und nicht der Engel einer Verkündigung ist dargestellt.[119] Das grandiose Blatt ist mit einem Feuer und einer Freiheit der Hand hingeworfen, die man nur absolut genial nennen kann. Der durch Krone und Zepter bezeichnete König kniet im Profil nach rechts, monumental in Haltung und der großen Gebärde der ausgestreckten Hand. Das Auge ist ganz Feuer und Energie. Zwei Engel mit Kronen und mächtigen Flügeln, der eine halb knieend, der andere vorgebeugt, halten seinen Königsmantel. Dieser pompöse Mantel war der Hauptgegenstand von Grünewalds künstlerischem Interesse. Seine Berge und Schluchten sind im Licht von rechts in breitesten Licht- und Schattenflächen mit sorgfältiger Abtönung von den höchsten weiß aufgesetzten Lichtern zu den tiefsten schwarzen Schatten modelliert. Alles andre ist skizzenhaft rasch hingeworfen, die Engel im Typus von dem Kolmarer abweichend, ein Langschädel mit markierten graden Nasen; die Flügel wie die dürren Bäume, welche die Landschaft andeuten, besonders furios. Diese Landschaft wirkt im Verein mit dem Lichtspiel ganz gespenstisch. Hier haben wir nun denselben Stoff, dieselben Typen, Kronen und Zepter, wie auf unserm Bilde und den prachtvollen Mantel finden wir in dem des Papstes wieder. Grünewald verwarf aus irgend welchen, wahrscheinlich räumlichen Gründen den ganzen Entwurf und verwandte nur das Hauptmotiv für die andere Seite.

Berlin, Studie einer Maria mit Kind und Johannes.

Damit noch nicht genug. Das Freiburger Fragment verlangt notwendig nach einer Maria mit dem Kinde. Zu dieser haben wir die flüchtige Skizze auf der Rückseite derselben Zeichnung. Maria (nur Oberkörper) sitzt fast en face, mit stark empfindungsvoller Neigung des Kopfes nach links. Dorthin blickt auch das auf ihrem Schoß von ihrem Arm gehaltene Kind. Denn Grünewald wollte anfangs ja die Komposition von links nach rechts entwickeln! Es blickt auf etwas Unkenntliches in den Händen. Das Kind pflegt bei dieser Szene in das dargebotene Kästchen zu greifen! Ueber Marias Schulter sieht Johannes, mit der Hand auf das Kind deutend. Diese Zufügung des Johannesknaben ist ein italienisches Motiv. Alle drei haben den erregten Ausdruck mit offenem Mund, das weiche

schwellende Fleisch, die über die Natur beweglichen Hände wie die Kolmarer Madonnengruppe, der Typus ist etwas schmaler, aber derselbe Duktus, die Liebesempfindung hat einen stärkern Stich in das Sentimentale, Leidvolle.

Wien, Studie zu einem Joseph.

Damit aber noch nicht genug. Zur Anbetung der Könige gehört auch ein Joseph. Zu ihm ist uns die stilistisch genau übereinstimmende Studie, Kreide, weißgehöht auf braunem Papier, in der Albertina erhalten. Sie genoß bisher die Ehre, als einzige «sichre» Zeichnung Grünewalds zu gelten.[120] Joseph steht, den Stab im Arm, mit zusammengelegten Händen nach rechts und wendet den Kopf niederblickend nach links. Die großen Flächen seines Mantels sind mit demselben malerischen Reichtum und derselben Sorgfalt in Helldunkel modelliert wie die des Königsmantels. Und zum Ueberfluß steht er vor einer Landschaftsandeutung mit einem Baumstamm, kahl ragenden Aesten und krumm lebendigem Wurzelwerk von demselben gespenstischen Eindruck wie die Berliner.

Drei sehr bedeutende erhaltene Studien geben uns also einen Ersatz für das Verlorene und vielleicht nähern Anhalt zu seiner Wiederauffindung.

Aschaffenburg. Rahmen.

Rieffel bemerkte, die Maße des Freiburger Fragments stimmten nicht zu den jetzigen des Aschaffenburger Rahmens. Dieser könnte ja bei Anbringung des jetzigen Bildes verändert sein. Wahrscheinlicher aber ist nur das Fehlende noch zu suchen. Die Form des Rahmens mit dem breiten Sockel spricht allerdings für eine Tafel, nicht für Flügel. Es liegt hier eine Schwierigkeit, die ich noch nicht zu heben vermag. Seine architektonische Grundform, die Horizontale und Breite, Fries und Tympanon sind «Renaissance». Alle Detailformen zeigen aber einen ganz subjektiv aus der Spätgotik entwickelten Stil: am Fries ein prächtiges krauses Rankenwerk zwischen zwei Masken, obere Rahmung drei Reihen Blattwerk, die äußere ein breites Band prächtig verschlungener Blätter, als Krönung zwei Engelsköpfe mit einer Krone. Alles vergoldet bei blauem Grund mit Inschriften, der äußerste Streifen und die Engel versilbert. Leider ist das alles sehr schlecht sichtbar, da in der dunklen Kapelle ein neuer (schauderhafter) Altar direkt davorgesetzt. Dieser Stil paßt jedenfalls zu dem Datum und Monogramm im Sockel, wie dem Freiburger Fragment.

Martin und Georg.

Neben dem Altar sind jetzt, barbarisch verstümmelt, zwei Flügel zwischen Altar und Wand geklemmt, Martin mit dem Bettler und Georg mit dem Drachen. Sie sind in traurigstem Zustand und nur mit Licht zu sehen. Soviel ist aber erkennbar, daß Typen, Gewandung, Standmotive ganz grünewaldisch sind, während die Ausführung nicht eigenhändig sein dürfte. Der Entwurf des in der Haltung so gelassen würdevollen Martin, der mächtigen Massen seines Ornats, auf denen in breiten Flächen das Licht, ist seiner würdig; die extreme Charakteristik des Krüppels, das viele Gold, die dichte blonde Perrücke und die schimmernde Rüstung des Georg sind bezeichnend genug; und den letzten Zweifel benimmt der prachtvoll lebendige, in lauter Rundungen gewundene Drache. Da die Flügel so grausam zugerichtet, sind ihre ursprünglichen Maße kaum noch zu bestimmen. Obgleich ich ihre Loslösung von der Wand nicht erreichen konnte, ist meine persönliche Ueberzeugung, daß auf ihren Rückseiten die verlorene Hälfte des Freiburger Fragments verborgen.

Auch zur Ausgleichung der Höhendifferenz gibt es vielleicht noch einen Weg.

München, Nationalmuseum, Beweinung.

Das Münchner Nationalmuseum bewahrt (Saal 22 Nr. 18) eine niedrige Staffel mit einer Beweinung (28 × 137).[121] Der Stil ist dem der anderen Beweinungen Grünewalds auffallend verwandt. Vorn der lange Sarkophag, darüber schwebend im Leintuch von zwei Männern gehalten der langgestreckte Leichnam, die übrigen Figuren, Maria, Johannes, Magdalena nur Brustbilder; braune Felsen, ein schmaler Ausblick, goldene Nimben. Das Werk ist stilistisch keine Einheit, manche Typen erinnern an frühere, andere und die Komposition wie der malerisch modellierte Akt an spätere Werke. Eigenhändig ist es keinesfalls, dafür ist es viel zu unlebendig und mit zu geringem Können gemalt. Seiner Werkstatt muß es aber angehören, und ich glaube mich nicht zu täuschen, wenn ich darin dieselbe Schülerhand erkenne, die die geringere Freiburger Seite gemalt hat. Dann aber ist dies schwerlich Wolf Traut, wie Rieffel vorschlägt. Der Vergleich mit dessen Artelshofener Altar im selben Saal überzeugt mich wenigstens nicht.[122]

Aschaffenburg. Katharina und Barbara.

In der Stiftskirche hängen an zwei Pfeilern am Ende des Langhauses noch zwei hohe schmale Flügel, eine Katharina und Barbara. Sie zeigen in Typus, Empfindung, Gewandbe-

handlung mit dem Martin und Georg so nahe Verwandtschaft und in Modellierung, Kolorit und Technik so ausgesprochen grünewaldsche Eigenheiten, daß sie für ihn in Anspruch zu nehmen sind. Sie sind die Weiterentwicklung derselben Heiligen auf dem früheren Altar im Schloß. Die Erhaltung ist weit besser als bei dem Martin und Georg, wenn auch der Hintergrund z. T. übermalt und das Gold aufgefrischt. Beide stehen im Halbprofil vor einem Brokatvorhang, der sie in Brusthöhe überschneidet: durch ein Fenster hinten Ausblick auf ein Stück Himmel. Beide zeigen den Typus dieser Zeit, den ovalen Langschädel mit gerader Nase, dunkle, lebhafte, etwas starre Augen, langes weiches Haar. Auf beide Gestalten fällt das Licht von rechts oben, die leuchtenden Gewandfarben modifizierend. Bei Katharina ist die Hauptnote das Grün des Mantels, dazu blaugrau schimmerndes Futter, karmin Gewand, das im Licht nach Weißgelblich aufgehellt, und sehr viel Gold, das ja für Grünewald so charakteristisch: Kronen, genau denen in Freiburg und Berlin entsprechend, Scheibennimben, Halskette, Agraffe, Gürtel, Schwertknauf. Das Grüngold der Scheide, mit dem über das Gold gemalten Grün, werden wir ebenso in dem großen Münchner Bilde wiederfinden. Bei Barbara haben wir, echt grünewaldisch, den umgekehrten Akkord: der Mantel karmin, das Futter im Licht gelbrosa, im Schatten braunviolett, grünes Gewand. Alle Farben sind mit dem blühenden Inkarnat auf einen sehr warmen, leuchtenden Ton gestimmt. Die weiche und breite Helldunkelmodellierung des Nackten, die beweglichen, wie knochenlosen Hände, die weichzügige Gewandung, der flüssige, breite, offene Vortrag sind weitere unverkennbare Merkmale. Die kleinen, sehr weichen Bruchfalten in der Gewandung lassen an eine etwas frühere Entstehung denken.

London. Studie zu einer Katharina und Barbara.

Berücksichtigt man dies, so wird man nicht anstehen, in einer Kohlezeichnung des Britischen Museums, die dieselben Heiligen darstellt, eine Studie dazu zu erkennen. Die Stellung ist etwas anders, Katharina im Profil nach rechts, Barbara en face. Typus und Tracht sind aber genau die der Zeit und der Stil mit dem unruhig gebrochenen Kontur, den malerischen Licht- und Schattenflächen, dem erregten, raschen Strich unverkennbar Grünewald. Da das doppelte Dürer-Monogramm

sicher falsch, ist es wohl auch die kaum sichtbare Jahreszahl 1514.[123] Doch mag die Entstehungszeit ungefähr 1515 anzusetzen sein. Zu welchem Altar sie gehören und woher sie stammen, vermag ich nicht zu sagen. Vielleicht gehören sie mit der folgenden Darstellung zusammen.

Aschaffenburg, h. Sippe.

Am ersten Pfeiler des rechten Seitenschiffes dieser reichen Kirche bemerken wir nämlich noch zwei schmale Hochtafeln in denselben neuen Rahmen (leider sehr dunkel gehängt). Sie bilden zusammen eine h. Sippe. Beim Trennen muß ein Stück verloren gegangen sein, denn die Teile passen jetzt nicht genau aneinander. Ein Kirchengestühl bildet eine doppelte Bühne. Auf der obern als Hauptgruppe Maria mit dem nackten Kind auf dem Schoß, dem Anna und Joachim eine Traube reichen; auf der untern, auf Kissen oder niedern Bänken hockend die beiden andern Marien mit ihren sechs Kindern; die Männer außer Joachim hinter dem Gestühl stehend, so daß sie als Brustbilder erscheinen. Die sehr reiche Gewandung mit wogenden Mulden, weichen Schwüngen, welligen Säumen, daneben auch noch gehäufterem Kleingefälte; die Typen, die lebhaften, mit Büchern hantierenden Kinder (Christkind im Kontrapost bewegt), die Gesten der Männer, das Kolorit: viel Rot, gebrochene Töne, das auf Faltenkämmen und Säumen offen gemalte Licht — das alles weist auf Grünewald. Leben und Eigenart der Empfindung wie Ausführung erscheinen aber überall getrübt, abgeschwächt. Es ist die charakteristische Handschrift eines Schülers, der nachschafft, nicht selber schafft. Und zwar erkenne ich hier dieselbe Schülerhand, wie in dem Martin und Georg, der Münchner Staffel und der schwächeren Seite der Freiburger Tafel.

Erlangen, Handzeichnung, Säugende Mütter.

Auch zu diesem Werkstattbild läßt sich eine echte Zeichnung in Beziehung setzen, die zarte flüchtige Federskizze in Erlangen, drei nackte Weiber ihre Kinder säugend.[124] Monogramm und Datum 1529 sind nicht echt.

Vorn ein nacktes liegendes Weib, säugend, ein zweites darüber halb vom Rücken, sitzend, eben das Kind an sich nehmend, das dritte rechts halb von vorn, sitzend, säugend; alles breite Typen mit grader Nase und schielenden Augen, weiches schwellendes Fleisch, die vollen Formen mit leichten Schatten malerisch modelliert. Echt Grünewald ist die noncha-

lante Rücksichtslosigkeit in den Proportionen: große Füße bei kleinem Kopf, eine Figur im Maßstab größer als die andre. Die Zeichnung ist ein wichtiger und bedeutender Beleg für seine Aktbehandlung. Prachtvoll lebendig ist das Animalische des Vorgangs in Weibern und Kindern herausgebracht. Die vorderste gibt in einem finster glühenden Brüten sich ihren Pflichten hin.

Wenn es mir auch noch nicht gelungen ist, diesen ganzen Aschaffenburger Reichtum restlos in Beziehung zu einander zu setzen und unterzubringen, so hoffe ich doch, einiges neue nützliche Licht darüber verbreitet zu haben.

Hier reihen sich am besten noch einige einzelne Zeichnungen an.

London, Handzeichnung, Kopf eines alten Weibes.

Das Britische Museum bewahrt noch eine bedeutende Kohlezeichnung, weiß gehöht auf rot grundiertem Papier. Es ist der fast lebensgroße Kopf eines alten Weibes[125] im Dreiviertelprofil nach links, Stirn, Ohren und das halbe Kinn eingehüllt in Schleier und Kopftuch (Taf. XXIX). Ein magres, dabei im Fleisch doch weiches, ungemein markantes Gesicht, ein Kinn wie ein Felsvorsprung, glühende, etwas schielende Augen mit gespannter Konzentration nach innen gerichtet, echt grünewaldisch geheimnisvoll und unheimlich. Unruhiger, breiter Strich, gebrochner Kontur, ein starkes Licht von links auf Stirn und Hals, kleinere Flecken über das Gesicht verstreut; hoher Langschädel, charakteristisch welliger Schleiersaum. Die Augen und der etwas geöffnete Mund geben dem Kopf den lebendigen Ausdruck. Es könnte wohl das Studium zu einer h. Anna sein. Die erhaltenen Zeichnungen in diesem großen Maßstab stammen alle aus dieser späten Zeit. Doch muß diese nach dem Maß von plastischer Form, das noch darin, spätestens am Anfang dieser Periode, um 1515, entstanden sein.

Dann sind noch zwei Kohlezeichnungen im Berliner Kabinett zu nennen.

Berlin, Handzeichnung, Trinität.

Die eine (Nr. 1071), mit dem echten Monogramm bezeichnete, ist eins der kühnsten und seltsamsten Blätter dieses «verwunderlichen, hochgestiegenen» Geistes, um Sandrarts Ausdrücke zu gebrauchen. Vor einem nur skizzierten Nimbus stehen drei mit den Hinterköpfen zusammengewachsene männliche Köpfe, der linke aufblickend abgewandt im Profil nach links,

der mittlere einfaches Halbprofil nach links, der rechte aufblickend abgewandt im Profil nach rechts. Was für Charaktere einer Trinität! Ein magres, knochiges Diebsgesicht mit langem scharfem Kinn, Habichtsnase, schmerzlich starrenden Augen, strähnigem Haar; ein Schellfisch mit dickem Maul, glasig glotzendem Auge, eine große Warze an der Nase, Bartstoppeln, struppiges Haar; der dritte (in starker Verkürzung) ein breites gemeines Gesicht mit scharf herausstehendem Kinn, noch struppiger und ruppiger. Eine Erklärung für dies Blatt ist sehr schwer zu geben. Nur soviel ist sicher nach Grünewalds ganzem Charakter, daß ihm keine frivole Absicht zugrunde liegen kann. Wohl aber eine bitter satirische, wobei ihm dann die schärfste, extremste Charakteristik grade ausdrucksvoll genug war. Aehnliche Physiognomieen haben wir auf seinem letzten Werke in Karlsruhe in den Schergen der Kreuztragung. Neben der physignomischen ist es aber zugleich eine Beleuchtungsstudie: der linke Kopf ist belichtet, der mittlere im Licht und Halbschatten, der rechte beschattet. In breiter, flotter Faktur sind die Köpfe mit Schatten eingehend modelliert, während die Gewandung nur ganz skizzenhaft angedeutet ist.

Berlin, Studie eines Mannes.

Die andre (Nr. 4190), eine weiß gehöhte Kohlezeichnung, ist erst kürzlich in einem Codex entdeckt worden, in den sie, leider roh verschnitten und ausgeschnitten, eingeklebt war. Dabei ist wohl auch erst der Aermel rot aquarelliert worden. Dargestellt ist ein älterer Mann in weiter, den Körper ganz verhüllender Schaube und einer Kapuze, aus der der Kopf dreiviertel nach rechts hervorsieht. Er sieht mit einem schmerzlich gespannten Ausdruck und geöffnetem Mund nach oben, die Arme mit lebhaft weisenden Gesten der Hände erhoben. Künstlerische Hauptsache ist, wie bei der andern Zeichnung ebenda (Nr. 2040) das in mächtig bauschenden Falten, die breite Abhänge und tiefe Mulden für Licht und Schatten bilden, breit modellierte Gewand. Es ist ein mächtiges Wogen des schweren Stoffes in von rechts fallendem Licht, das aber die tiefen Schattenschluchten vorherrschen läßt. Die Abtönung: Schwarz—Grau—gelber Papierton—Weiß gehöht und ebenso die Technik: enge Strichschraffierung, überdeckt von tonigen Flächen, breit hingewischte Lichter — stimmen genau überein mit denen von

Nr. 2040. So ist es wahrscheinlich nach Stellung und Gestus eine Studie zu dem Patrizier im Mittelgrunde des Freiburger Bildes, also noch eine mehr zu diesem so sorgfältig vorbereiteten Bilde. Da ich die Richtigkeit der Vermutung leider nicht nachprüfen kann, muß ich mich bescheiden, sie hier anzufügen.[126]

Dieser allmählich sich wieder bei seinem Urheber zusammenfindende Reichtum an bedeutenden Handzeichnungen läßt uns Sandrarts hohes Lob verstehen, das er den in Schelkens' Kabinett in Frankfurt damals bewahrten Zeichnungen spendet: «Zu ewiger Gedächtnis dieser ruhmwürdigen Hand und allen Kunstliebenden süßer Vergnügung». Dieser Sammelband hatte sich von Grünewalds Schüler Grimmer auf dessen Schüler Uffenbach vererbt. Wir verstehen auch die Verwunderung des Franzosen Monconv, der den Schatz 1664 dort sah, daß dieser höher als selbst Dürer geschätzte Meister in Frankreich so wenig bekannt sei. Und wir fügen hinzu: leider auch noch in Deutschland.

München, Unterredung des Erasmus und Moritz.

Den monumentalen Abschluß dieser Periode bildet das große Bild der Münchner Pinakothek, die Unterredung der Heiligen Erasmus und Moritz, ein Bild, an dem viele Laien, aber kein Künstler vorübergeht, ein Hauptwerk Grünewalds, der deutschen Malerei, dieser herrlichen Sammlung.

Im Jahre seines Kardinalats, 1518, hatte Albrecht von Brandenburg, einen Gedanken seines Vorgängers aufnehmend, das Haller Kollegiatstift zu St. Moritz, Magdalena und Erasmus gegründet. Die Dominikaner mußten ihm ihre Kirche abtreten, er ließ sie zur Stiftskirche umbauen. Bei der Weihe 1523 war die innere Ausschmückung noch nicht beendet. Denn an Prunk und Reichtum sollte sie alles überbieten. Das bedeutete für diesen ebenso katholischen wie kunstverständigen Kirchenfürsten eine Anhäufung zahlloser Reliquien in kostbaren Behältern und eine Ausschmückung mit Altarbildern von den bedeutendsten Künstlern. So bekam Grünewald vor 1524 den Auftrag auf das Altarblatt für den Moritzaltar, einen der Hauptaltäre der Seitenschiffe. Auf ihn beziehen sich die beiden einzigen urkundlichen Erwähnungen Grünewalds, die uns erhalten sind, Quittungsvermerke über Zahlungen an «Meister Mathes Maler». Auch sie sind nur in Kopie erhalten, so daß wir Grünewalds Autogramm nicht beifügen können. 1525 war jedenfalls das Bild fertig, da in

einem Inventare von diesem Jahre die «künstliche gemahlte Taffel mitt sanct Moritz und S. Erasmo» genannt wird. Wie sehr Albrecht das Bild schätzte und würdigte, geht daraus hervor, daß es zu den auserlesenen gehörte, die er sich beim Zusammenbruch der Stiftsherrlichkeit an den Rhein nachschicken ließ. 1540 kam es in die Aschaffenburger Stiftskirche, 1836 nach München.[127]

Dem Streben nach Breite und Beruhigung, dem langsameren und bedächtigeren Schritt des Alters kam hier der Stoff des Existenzbildes entgegen. In unentwegtem Streben nach lebendigster Charakteristik setzt er auch dieses durch das Herausgreifen der Unterredung, durch lebendigste Sprache der Hände und Blicke in eine geistige Handlung um. Die Abklärung des Stils zeigt sich in der Ruhe der Gewandung, der Einfachheit der Farbenkomposition. Noch gesteigert erscheint die Breite des malerischen Sehens — das Bild wirkt nur aus beträchtlicher Entfernung! — und die souveräne Verachtung einer detaillierten Ausführung von Nebensachen. Im Gegensatz zum italienischen und niederländischen Naturalismus des Raumstils betont er die Tendenz des alten Flachstils in der Komposition der schmalen durch einen Vorhang abgeschlossenen Bühne, in den großen goldnen Nimben. Im Gegensatz zum Naturalismus gibt er die hintern Figuren in verkleinertem Maßstab, obwohl sie dicht hinter den vordern stehen. Sie erfüllen nur Zwecke der malerischen Komposition. Wir sahen schon, daß und warum er nicht linear-architektonisch komponiert. Naturnotwendig nach seinem Sehen komponiert er gleichzeitig nach Licht und Schatten und nach Farbenmassen und Akkorden. Die beiden Hauptfiguren stehen vorn im Licht, das von rechts oben und von vorn fällt. Erasmus als Hauptperson im vollen Licht, Moritz stark gestreift, die Nebenfiguren ins Halbdunkel zurücktretend. Neutrale Töne sind das Hellgrau des Bodens, das Grün des Vorhangs. Drei Hauptfarben dominieren: Gold, Grau, Zinnober. Jede Farbe ist die notwendige Ergänzung und Belebung der andern, keine gilt in ihrer Sonderexistenz als Lokalfarbe, sondern alle sind malerisch bedingt und zusammengehalten durch das Helldunkel. Dabei hatte Grünewald keineswegs etwa freie Kostümwahl. Im Gegenteil. Der Erasmus ist Porträt Albrechts. Sein erzbischöflicher Prunkornat muß ebenso auf ein konkretes Muster zurückgehen

wie die silberne Rüstung und der goldne Kranz des Moritz. Da der «silberne Moritz» das größte und wertvollste Reliquiar der Stiftskirche war, haben wir sogar Grund zu der Annahme, daß das Bild in Halle gemalt worden ist.[128] So klein die Bühne ist, so räumlich wirken die Figuren doch durch das Sehen in Helldunkel und Luft. Links leuchtet die große Masse des Goldbrokats, gehoben durch das Weißbläulich der Alba, das Rot des Aermels, das Rot und Grün des Futters. Ein Meisterstück für sich sind das gestickte Wappen unten und die Mitra oben: jedes Detail ist da, jedes wirkt aber nur als Farbenfleck und Tonwert. Das helle, belichtete Gesicht hebt sich ab von dem dunklen Grund, vermittelt durch einen zarten Schatten am Wangenrand, nach unten durch das Weiß am Halse. Der Körper ist ganz verhüllt. In Formen wird hier nicht gesprochen. Breit fällt der steife Brokat herunter in zwei Mulden und einem Kamm, breit liegt darauf das Helldunkel, in mildem Kontrast von Licht und Schatten, stärker, nach Gelb brechend, das Licht auf dem Rot und Grün. In dem zartern, durchsichtigen weißen Stoff entfaltet sich ein reicheres Spiel des Helldunkels. Moritz, — in sich malerischer Kontraste voll: die silberne Rüstung gegen die kaffeebraune Haut, diese gegen den goldnen Nimbus — steht so, daß nur seine linke Seite stark vom Licht getroffen, das auf Schulter und Arm breit aufliegt. Die Rüstung liegt größtenteils im Halbschatten. Das starre, Grünewalds Kompositionsprinzip so zuwidre Material ist in einer Weise überwunden, das Metall im zartesten Helldunkel mit einer Weichheit und zugleich so materialecht modelliert, wie es nur dem reifsten Malerkönnen möglich. Sehr feine Kontraste bilden das Weiß der Handschuhe gegen das Braun der Haut, das Rot der Hose gegen die Rüstung. Ueberleitend stehen zwischen beiden der wunderbar leicht, breit und offen und daher erstaunlich lebendig gemalte Kopf des Kapitulars (mit sicherster Nuancierung der Technik gegenüber der Modellierung des vorderen Erasmuskopfes), das Violett seiner Soutane, das Blaugrau eines breiten Bandes, das Zartrosa des Sudariums. Die eintönige Masse des Silbergrau verlangte notwendig nach einer belebenden Ergänzung. Ihr dienen die bunten Bogenschützen: zinnoberrote Strumpfhosen, dunkelgrauer Panzer, braunes Wams

mit blauen Schlitzen, gelbe Handschuhe, graublaues und zinnoberrotes Barett; der andere ganz in Blau, außerdem Beine in Karmin und Lila,[129] oben zur Belebung des Grundes das blinkende Metall der Lanzen. Das Nackte ist wie in nassem Ton mit den weichsten Uebergängen modelliert, ganz dünn und breit gemalt, die ganzen Figuren, die größten Grünewalds, breit und sicher mit gelassenem Können in der Bewältigung extremer Stoffe. Die größte physische Materialwahrheit verbindet sich mit der lebendigsten geistigen Charakteristik: Erasmus in monumentaler Würde der gewaltige Kirchenfürst, in der Ruhe des Zuhörens, Moritz bescheidener, in lebendigem Vortrag, das Gefolge nur mit den Augen in etwas weniger gewählter Sprache sich unterhaltend.

Grünewald und Dürer.

Soviel Gebundenheit und Materialzwang und doch soviel subjektives Fühlen und Leben; ein den meisten so fremder und gleichgültiger Stoff, soviel Vergängliches — und doch behauptet sich der katholische Kirchenfürst von Grünewalds Hand neben der protestantischen Predigt in Dürers Aposteln, die dessen ganz freie Schöpfung. Ja, mehr als das: in dem Grünewald ist mehr Unkünstlerisches künstlerisch überwunden, als in dem Dürer, dessen Nürnberger Kommentar man niemals vergessen darf, in Gedanken an die alte Stelle zu setzen. Jeder ist groß in seiner Art und seinem Stil und der zeichnerische steht gleichberechtigt neben dem malerischen. Ueberlegt man sich aber, daß es sich um Bilder handelt und das Malenkönnen, um das malerische Sehen und das Lösen malerischer Probleme, so wird man Grünewald den Vortritt lassen müssen. Und noch in einem Punkte: vor diesem Grünewald denkt man an niemand als an ihn selbst, das ist in allem nur einmal da. Vor diesem Dürer fällt einem sogleich Bellini ein. Es ist ein fremder Tropfen in dem Blute, das dies Geschöpf in seinen Adern hat.

Geistig Bedeutenderes, seelisch Tieferes und Größeres, malerisch Schwierigeres und Hinreißenderes hat Grünewald im Isenheimer Altar gemalt, der sein Hauptwerk bleibt. Die undankbare Aufgabe hier hat er aber restlos und in einem so großen und konsequenten malerischen Stil gelöst, daß ihm unter den Altdeutschen keiner das Wasser reicht.

VI. KAPITEL.

In Mainz.

Nach dem Wenigen an Nachrichten, was Sandrarts Bemühungen noch aufzutreiben vermochten, muß Grünewald die letzten Jahre in Mainz gelebt haben. Wie lange, wissen wir nicht. Das einzige kärgliche Streiflicht, das auf den Menschen fällt, läßt einen einsamen Melancholiker erkennen, der mit einem bösen Weibe zusammengeschirrt den leidvollen Karren des Lebens zieht. Davon war schon die Rede. Albrecht scheint ihn auch in dieser spätesten Zeit beschäftigt zu haben.

Verlorene Altäre im Mainzer Dom

Sandrart sah im Mainzer Dom in drei Kapellen links vom Chor noch drei Altäre von ihm, jeder mit zwei innen und außen bemalten Flügeln. Was würden wir darum geben, wenn sie uns erhalten wären! Den ganzen Schäuffelein, den ganzen Kulmbach, alle diese elenden Nachtreter, die nichts Eignes zu sagen hatten. Sie sind verschollen, von den Schweden im großen Krieg entführt in der Ostsee ertrunken.[130] So bleibt uns nur Sandrarts magre Beschreibung.

Das erste war eine Madonna mit dem Kind «in der Wolke», unten «warten viele Heilige in wunderbarer Zierlichkeit auf... alle dermaßen adelich, natürlich, holdselig und correct (!) gezeichnet, auch so wohl koloriert, daß sie mehr im Himmel als auf Erden zu sein scheinen». Das zweite: «ein blinder Einsiedler, der mit seinem Leitbuben über den zugefrornen Rheinstrom gehend, auf dem Eis von zween Mördern überfallen und zu todt geschlagen wird, und auf seinem schreyenden Knaben ligt, an Affecten und Ausbildung mit verwunderlich natürlichen Gedanken gleichsam überhäuft anzusehen». Dieser schönen Sprache läßt Sandrart leider die Enttäuschung folgen, daß er bequem

von dem dritten nur bemerkt, es sei «etwas imperfecter» gewesen als die beiden anderen.

Nur ein Altarwerk noch ist uns aus dieser spätesten Zeit erhalten. Es enthält den großartigen und erschütternden Ausklang dieses Künstlerlebens. Noch einmal wurde Grünewald das Thema der Passion gestellt, in dem er sein seelisch Gewaltigstes gegeben hatte, das Thema seiner großen, tief erregten Zeit. Dieser letzte Kruzifixus zwischen Maria und Johannes und seine ehemalige Rückseite, die Kreuztragung, sind jetzt das Hauptstück der Altdeutschen in der Karlsruher Galerie. (Taf. XXX und XXXI). Hier haben sie nach schmachvollen Schicksalen endlich Ruhe gefunden, hoffentlich für immer vor den Tauberbischofsheimern, die sich ihrer so unwert gezeigt haben.[131] Denn für die Kirche dieses zum Mainzer Sprengel gehörenden Ortes waren sie ursprünglich gemalt. Leider ist infolge der Mißhandlungen und folgender doppelter Restaurierung (wenn auch von verständigster Seite) der unmittelbare frische Eindruck von Grünewalds Hand nicht mehr vorhanden. Das Ergreifende an diesem Bilde ist, daß man fühlt, wie diese rücksichtslos extreme Charakteristik physischen und seelischen Jammers aus den tiefsten Seelentiefen des alten Mannes heraufgewühlt ist, dauernd hingestellt als ein Abbild seines eignen Lebens voller Leiden, in dem eine wilde Kraft ans Kreuz geschlagen worden. Ueber den Kolmarer Christus, den die Nerven des Kunstphilisters schon unerträglich finden, geht Grünewald hier noch einen Schritt hinaus. Lebensgroß, in größerem Maßstab als die andern Figuren, hängt am niedrigen, rohen Holze ein herkulischer, derber deutscher Bauer, ein Leib, mit dem der Tod einen harten, wilden Kampf bestanden. Schief hängt er, wie die Schwere und die Annagelung der Füße ihn gezogen haben. Nach der andern Seite ist der Kopf hinuntergesunken, gebrochen im elendesten, verzweifelten Sterben, überschattet von einer mächtigen wilden Dornenkrone. In wilden Fetzen hängt das Tuch. Furchtbar gezerrt sind alle Arm- und Schultermuskeln durch die Schwere des hängenden Leibes, herausgetrieben Brust und Rippen, furchtbar ineinander gekrampft die geschwollenen Füße, die mit einem mächtigen Nagel auf den Pflock geheftet. Der ganze Leib von grünlicher Leichen-

Karlsruhe, Kruzifixus.

farbe, übersät mit blutigen und blauen Geißelwunden; aus den großen Wunden der Seite, der Hände und Füße rieselt Blut. Maria der stumme verzweifelte Schmerz, die Hände ineinander gekrampft. Aus den wunden Augen fallen dicke Tränen. Wilder aber und größer, Dem, der da hängt, verwandter, Johannes, er schreit in höchster, verzweifelter, fassungsloser Erregung, die Hände vorgerungen, ein irres Gesicht, struppig und verkommen Haar und Bart. Diese Tragödie, die er nicht fassen kann, hat seinen Verstand, sein Herz, sein Leben gebrochen.

Diese Welt verzweifelten Jammers ist eingetaucht in ein zauberisches Helldunkel. Die Landschaft gibt nur den einfachen großen Stimmungsakkord: Nacht, bewölkter, blauschwarzer Himmel, links ein paar dunkle Berge, nach vorn zu grüne Halden. Vor und zugleich in dieser Landschaft die Figuren, im bleichen, aus der Höhe fallenden Mondlicht. Der Kontrast des belichteten Aktes und der hellen Gewandfarben vorn gegen die dunkle Landschaft beherrscht den malerischen Eindruck. Aber es ist nicht der immer relativ harte koloristische, sondern der weiche malerische Kontrast, indem das Helldunkel zugleich das modellierende und raumbildende Element ist. Wie der Akt im weißen Mondlicht mit grünlichen Schatten und Halbschatten in den zartesten Uebergängen flüssig und breit modelliert ist, ist einfach wunderbar und ganz nur von einem Künstler zu würdigen. Am stärksten belichtet sind die Arme, am stärksten beschattet der Kopf, silbrig grau schimmert das Tuch. Bei Maria und Johannes erscheinen im stärksten Licht die Hände, im Streiflicht die Köpfe, im zauberischen Spiel des Helldunkels die Gewandung. Sie ist das Ausdrucksmittel seines spezifischen Formgefühls, in der Wirkung fast Musik. Wie sie die Körper verhüllt, zarter umfließt und umwallt bei Maria, stärker und bewegter umrauscht bei Johannes, wie Licht und Schatten auf den breiten Flächen, den Wellen lagern und in den zartesten Nuancen ineinanderspielen, muß sie noch einmal mit dem Wagnerschen Orchester verglichen werden. Zugleich lehrt der höchst eigenartige, von allem Bisherigen abweichende Farbenakkord, daß Grünewald niemals in einem Schema erstarrte, Manierist seiner eignen Formensprache wurde: Maria in Hellblau (das leider durch die Auffrischung zu hart geworden) und Braun-

rötlich, Johannes in einem hellkarmin Gewand und hellgelbem, hellgrün gefüttertem Mantel. Gemalt ist das alles mit sicherer, rascher Hand, dünnflüssig und breit heruntergestrichen oder, wo es Stoff, Farbe, Belichtung erforderten, wie bei dem Schamtuch, pastoser aufgesetzt.

Karlsruhe, Kreuztragung.

Sehr mit Unrecht hat man die Eigenhändigkeit der Kreuztragung angezweifelt und (nach der Photographie) ihre geringe Qualität behauptet. Sie steht an Konzeption wie Durchführung auf derselben Höhe. Im Gegensatz zum Kruzifixus ist sie figurenreich, voll Aktion, farbenreich. Es ist die reifste Gestaltung der Vorstellung, die er noch zaghaft in dem frühen Dresdner Bilde verkörpert hat. Dieser Christus ist eine seiner größten Konzeptionen und eine der größten und persönlichsten überhaupt. An Kraft und Tiefe der Empfindung und des Ausdrucks ist er Dürer mindestens ebenbürtig, Holbein weit überlegen. In dem Aufblick ist nichts von dem schwächlichen Sentimento eines Reni, germanische Kraft und Wildheit ist darin, eine Verzweiflung, die sich wehrt zu verzweifeln, die hilflose Pein des Körpers wird übertönt von dem Stöhnen der schmachvoll erniedrigten Seele. Auch hier trägt er eine mächtige, wilde Dornenkrone. Durch die Gewalt des konzentrierten Ausdrucks, durch größern Maßstab und die Beleuchtung ist er als Mittelpunkt der Komposition scharf betont. Kräftiges, helles Tageslicht fällt von oben auf die Gestalt. Der blutüberströmte Kopf und die blutigen Hände sind in stark kontrastierenden hellen und dunklen Flächen modelliert. Voll fällt das Licht auf die breiten Bahnen des weichen, schweren, hellgraublauen Gewandstoffes, auf die rohen Balken des Kreuzes, die Spieße und Knüppel der Schergen. Hier zeigt sich, wie irrig die Auffassung der abgeschnittenen Köpfe und Körper als absurde Bizarrerie ist. Sie sind vielmehr ein mit Bewußtsein und vollem Erfolg angewandtes Mittel, malerisch die Illusion des Bewegten zu geben. Wer das Bild nur aus der Photographie kennt, hat keinen Begriff von seiner tatsächlichen Wirkung, die gerade auf den dort ausgeschalteten Elementen, Licht und Farbe, beruht. Die Wirkung ist eine höchst lebendige, gerade durch das Abschneiden wird das lebhafte Nachdrängen aus dem Tore wie das wütende Sichumwenden auf der andern Seite und durch beides der Moment des Zusammenbrechens so ergreifend glaub-

haft. Dazu ist ihm die Buntheit der Schergen ein weiteres Mittel, die dramatische Bewegung zu steigern. Das an anderer Kunst einseitig geschulte Auge vergißt nur zu leicht, daß lineare Bewegung nicht das einzige Mittel, solche auszudrücken. Rechts Hochrot, Karmin, Blau, ein weiß und grün gestreiftes Wams mit roten Aermeln, hinten noch eine blaue Mütze: links Hellgrün, Gelb, Orange, Violett, ein pikanter Fleck Hochrot, Dunkelkarmin, Hochrot, Gelb, Grün, Weiß, ein schimmernder Helm — die Aufzählung in Worten kann allenfalls einen Begriff von der Buntheit, aber nicht von der vereinigten Wirkung, von dem Kontrast zur Mittelfigur geben, die durch das Licht accentuiert wird, noch weniger von dem alle diese Farben verbindenden und stimmenden Helldunkel, durch das jede störende, unmalerische Buntheit vermieden wird. Es ist erstaunlich, wie sicher er alle Farben losläßt und sie doch zu einheitlicher und bestimmter Wirkung in der Hand behält. Dieser Licht- und Farbenreichtum vorn verlangt einen dunklen, geschlossenen Hintergrund. Er schafft ihn in einer einfachen, derben, sehr persönlichen Renaissancearchitektur, einem ruhigen horizontalen Gebälk auf Pfeilern zwischen zwei halb sichtbaren Rundbogen, die in starkem Schatten liegt. Tot darf sie aber nicht wirken. So belebt er sie in charakteristischer Weise. Er gibt ihr einen braunrötlichen und dem Bogen rechts einen hellgrauen Ton, setzt an den Fries mit großen blauen Buchstaben: «Esaias 53. Er ist um unser Sund willen gesclagen» in Kapitalen, auf die Ecke eine hellgrüne Urne; mitten ragt, sehr fein vom Licht umspielt, gegen den hellen Himmel ein bramantesker Zentralbau herüber, während rechts ein kleines Stück Landschaft sichtbar wird. Noch aber erscheint ihm die Mauer zu tot. So läßt er als Letztes sich kreuzende Spieße im Lichte aufblinken. Sie sind zugleich ein Mittel der Raumillusion, die auf tatsächlich sehr kleinem Raum durch die meisterhafte Abtönung des Helldunkels vom Licht vorn zum Schatten hinten erreicht wird. All der Lichtzauber und Farbenreichtum, das große Können lenken aber keinen Augenblick ab von der Charakteristik und Empfindung, deren Ausdruck alles dient. Die verbissene Wut und Gemeinheit der Schergen ist in Galgenphysiognomieen scharf ausgeprägt, in stieren Wutblicken, in unheimlich im Schatten leuchtenden

Augen. Ein unheimlicher, dämonischer Zug ist beiden Darstellungen in hohem Maße eigen, er bezeichnet das irrationale Element, durch welches sich der Genius im tiefsten Kerne von dem Talente unterscheidet; das ihn dem Philister auch selbst unheimlich und dämonisch erscheinen läßt.

Erlangen, Handzeichnung, Selbstporträt.

Das letzte erhaltene und zugleich datierte Werk ist sein Selbstporträt, eine Kohlezeichnung in Erlangen. Das Blatt ist schlecht erhalten und von späterer Hand vollständig mit der Feder übergangen, im Kerne aber ebenso wie das Monogramm und Datum 1529 echt. Brustbild in Schaube und Hemd, das den Hals frei läßt, im Halbprofil nach links aufblickend, die nicht ganz sichtbare rechte Hand hält den Kohlestift. Es ist der magere Kopf eines vom Leben zerriebenen Greises, dünnes, strähniges Haar über einer kahlen, zurückweichenden, gefurchten Stirn, eine gebogene Nase, dünner Bart, unendlich müde, tieftraurige, melancholische Augen. Er schielt, darin liegt die physiologische Erklärung des auffallenden, fast in allen seinen Werken vorkommenden Typus. Auch die so individuelle schmale, gebogene Nase findet sich schon in ganz frühen Werken wie den Darmstädter. Was die Augen sagen, stimmt ebenso überein mit Sandrarts Schilderung seines späteren Lebens wie das Porträt in allen Zügen mit dem von ihm (an zweiter Stelle) beigefügten. Daß aber auch der echte Kern der Zeichnung von ihm herrührt, beweisen die wellige Modellierung, die Beleuchtung, die weiche Haarbehandlung, die eigentümliche Kopfhaltung (vgl. das Selbstporträt in Freiburg), an einigen Stellen auch noch der rasche Strich.[132] —

Grünewalds Ende.

Den Müden kann nicht mehr lange die Bürde des Lebens bedrückt haben. Aus dem seinem Gönner so feindlichen Lager der Wittenberger Reformatoren ist uns unvermutet eine Kunde geworden, die sein Todesjahr ungefähr bestimmen läßt. Melanchthon spricht an einer Stelle seiner Rhetorik[133] von den drei Stilgattungen des «genus grande», «humile» und «mediocre» und führt für jedes ein Beispiel aus der Malerei an. Das grande vertritt ihm Dürer, das humile Cranach und das mediocre Grünewald: «Matthias quasi mediocritatem servabat». Die Stelle steht erst in der dritten Ausgabe von 1531. Von Dürer, der damals schon tot, ist denn auch im Präteritum, von Cranach, der noch

lebte, im Präsens die Rede. Melanchthon war also wohl unterrichtet. So dürfen wir aus dem «servabat» und dem Datum 1529 der Erlanger Zeichnung schließen, daß Grünewald zwischen 1529 und 1531 gestorben ist, wahrscheinlich in Mainz.

Grünewald und Rembrandt.

Sandrart, der Grünewalds Todesjahr nicht kannte und es, allgemein abschätzend, zwanzig Jahre zu früh ansetzte, hat uns die denkwürdige Genealogie erhalten, welche Grünewald in direkter Linie mit Rembrandt verbindet: Grimmer—Uffenbach—Elsheimer—Lastmann—Rembrandt. Von Grimmer gibt es leider kein einziges beglaubigtes Bild. Doch können wir uns seinen Stil etwa vorstellen nach einem kleinen Bildchen der Basler Galerie (Nr. 33), einer Auferstehung, die dort nach dem alten Amerbachschen Inventar Grünewald heißt. Das Inventar hat sich in diesem Falle aber geirrt. Von Grünewalds Temperament und Empfindung ist nichts in dem Bildchen, nichts auch von seiner Handschrift in irgend einer Periode. In seinem dreifachen Beleuchtungsmotiv: dem aus der Grabhöhle hervorbrechenden hellen Schein, der den Engel, der Lichtgloriole oben, die Christus umgibt, dem Wachtfeuer, an dem die Soldaten kauern, wie in seinem braungoldigen Ton ist das Bildchen ein antizipierter Miniatur-Rembrandt, in seinem glattschmelzigen Vortrag ein antizipierter Elsheimer.

Wenn wir aber auch von diesen Zwischengliedern nichts wüßten, könnte niemand der innige Zusammenhang entgehen, in dem Grünewald zu Rembrandt steht als sein größter und wahlverwandtester Vorläufer und Prophet. Dieses Verhältnis sowie Grünewalds Eigenart und Bedeutung auf breiterer Grundlage zusammenfassend darzustellen, ist nicht mehr die Aufgabe dieses Buches.

ANMERKUNGEN.

[1] cf. Lichtwalk, Mitt. d. Germ. Mus. 1902. — Friedländer, Kunstchronik N. F. XIII, 217.

[2] cf. Reber, Sitzungsberichte der bayrischen Akademie der Wissenschaften, hist.-phil. Klasse, 1898. — Friedländer Jb. XXII.

[3] cf. Burckhardt, Festschrift zur Erinnerung an Basels Eintritt in den Bund der Eidgenossen, Basel 1901. — Dehio Zfbk. N. F. XIII, 229. — Dazu jetzt noch Schmarsow, Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn um die Mitte des XV. Jahrhunderts. Leipzig 1903; ders. Rep. XXVI, 496.

[4] Als Witz von Bayersdorfer erkannt. Die noch sehr mangelhafte Perspektive ist durchaus nicht mit Flüchtigkeit zu erklären, wie Burckhardt will. Die Typen sind ebenso eyckisch, wie das Motiv. Auch Werke des Meisters von Flémalle muß er gekannt haben. Dessen Anwesenheit in Basel bei Gelegenheit des Konzils ist aber nicht erwiesen. Eine Gesellenwanderung Witzens nach den Niederlanden liegt außerdem viel näher. Da er erst 1434 in Basel auftaucht, kann er den Genter Alter sehr wohl gesehen haben, und vor diesem liegt der ganze Hubert van Eyck (der nicht mit Voll einfach überhaupt zu beseitigen. Es zeigt sich auch hier, daß die noch ungelöste Hubert van Eyck-Frage eine der dringendsten und wichtigsten der ganzen neuern Kunstgeschichte), liegen außerdem die Madonna Rolin und die Petersburger Verkündigung, auf der schon das Motiv des tiefen Kircheninterieurs. Von der Madonna in Jncehall sehe ich ab, da sie nicht unbezweifelt ist.

[5] Den Zusammenhang mit der niederländischen Kunst zeigt die Licht- und Stoffmalerei. Der Goldgrund besagt nichts dagegen, da er auch auf dem spätern Basler Bild Nr. 72a vorkommt.

[6] Zwei andere Flügel des Basler Museums, Nr. 85 und 86, aus Sierentz im Ober-Elsaß, sind Witz in jeder Hinsicht sehr nah verwandt. Burckhardt sieht darin dieselbe Hand, wie in dem Eremitenbilde der Donaueschinger Galerie von 1445. Dies ist aber soviel primitiver und befangener, daß die Sierentzer Flügel mindestens erheblich jünger sein müßten. Typen, Trachten, Lichtmalerei, Landschaft (cf. besonders die des Georgsbildes mit der des Christoph!) stehen aber Witz so nah, daß wohl eher Frühwerke von ihm darin zu erkennen sind. Noch eine Vermutung will ich nicht unterdrücken: sollte der Meister des Donaueschinger Bildes von 1445 der in Basel bis 1453 tätige, mit Witz verschwägerte Meister Lawelin von Tübingen sein? Der Jüngere und Bedeutendere kann sehr wohl auf den Aeltern zurückgewirkt haben. Daß Witz in seiner Werkstatt gelernt habe, ist bloße Vermutung von Burckhardt. Die Tafeln aus Sierentz sind nicht datiert und zeigen einen viel unmittelbareren niederländischen Einfluß, und zwar des Genter Altars, als das Einsiedlerbild.

[7] Bezeichnend ist, daß Burckhardt (Die Schule Schongauers am Oberrhein, Straßburger Dissertation, Basel 1888), der ihn in erster Linie als Maler, und Schmidt (Dohme, Kunst und Künstler I), der ihn gar als größten deutschen Maler seiner Zeit reklamiert, beide im Widerspruch mit dieser Behauptung zugeben müssen, daß sein Stil stecherisch ist. Daß er aber gemalt hat, ist fraglos, nach Wimpheling sowohl wie nach seinem Schülerverhältnis zu van der Weyden und nach dem wenigen Erhaltenen. Ueber wenig Künstler hat es soviel Streit gegeben, steht heute noch so wenig tatsächlich fest und herrscht so wenig Uebereinstimmung im Urteil wie über Schongauer. Eine erschöpfende Biographie fehlt. Sie hätte vor allem seine Zeichnungen in weitestem Umfang zu berücksichtigen und zu veröffentlichen.

[8] Von der Kolmarer Passion sehe ich ab wegen des Zustandes. Am meisten Schongauer und am lebendigsten sind einige der sehr verdorbenen Rückseiten, besonders die Krönung Mariä. Die Isenheimer Flügel sind auch problematisch, weniger wegen des Wappens (Orliac resignierte 1490), als wegen des verschiedenen stilistischen Charakters der Außen- und Innenseite. Mit Burckhardts Annahme, daß die Verkündigung eine unter Guersi gemalte Kopie des verlorenen Originals von Schongauer, verträgt es sich nicht, daß dessen Wappen doch auf der a n d e r n Seite angebracht ist.

[9] Nach den neuesten Urkundenfunden (Bach, Rep. XXII, 111) ist er um 1440 geboren, 1469 Hausbesitzer, 1491 gestorben.

[10] cf. Scheibler. Rep. VII, 31. — v. Seidlitz, ibid. 167. — Lippmann, Der Kupferstich, Berlin 1896.

[11] cf. Thode, Jb. XXI.

[12] Von der sehr großen Literatur nur: Thode ibid.; Lehrs, Publikationen der internationalen chalkographischen Gesellschaft 1893/94. Ders., Rep. XV, 111, Jb. XX; Friedländer, Rep. XVII, 270; Flechsig Zfbk. N. F. VIII; Hachmeister, Der Meister des Amsterdamer Kabinetts und sein Verhältnis zu Albr. Dürer. Berlin 1897; Kämmerer Jb. XVII. Von meinen eigenen früheren Bestimmungen (Memling-Studien, Düsseldorf 1900) weiche ich jetzt z. T. erheblich ab.

[13] Die Bilder geben immer noch Rätsel auf, obwohl eine bestimmte Gruppe teils schlagende Uebereinstimmung, teils nahe Verwandtschaft mit den Stichen zeigt. Sie stehen meist nicht auf der Höhe der Stiche. Am bedeutendsten und zugleich sichersten ist der Freiburger Kalvarienberg (mit zwei zugehörigen Flügeln in Freiburger Privatbesitz). Die lebendige, drastische, geistreiche Charakteristik ist dieselbe, wie in den Stichen. Auffallend ist aber, daß der Stil nicht so malerisch ist. Die Modellierung ist im Gegenteil stecherisch scharf bei fest verschmolzenem Vortrag; die Lasuren sind sehr fein, die Farben leuchtend, Licht- und Helldunkelmalerei ist aber nur in sehr leisen Ansätzen vorhanden, wenn auch auf einem der Flügel deutlich Lichtprobleme gestellt sind. Das Bild hat noch Goldgrund. Trotzdem will Lehrs es nach der Tracht in das XVI. Jahrhundert setzen. Weiter haben im Gegensatz zu dem dunklen Gesamtton dieses Bildes die meisten andern einen ganz hellen, kühlen. (Dresden, Beweinung, früher in Aachener Privatbesitz; Schleißheim, Anbetung der Hirten; Sigmaringen, Auferstehung; Oldenburg, Anna selbdritt; Mainz, Marienleben. Das Oldenburger Bild habe ich nicht gesehen, das Sigmaringer nicht mehr in Erinnerung.) Das Dresdener Bild ist erheblich befangener und härter als das Freiburger, die Komposition sehr unfrei, die Konturen auch hier stecherisch scharf. Keine Spur von einem malerischen Stil, keine Luftperspektive, Lokalfarben, eine relativ tiefe Landschaft vor Goldgrund mit einer sehr merkwürdigen orientalischen Stadt. Sollte er, der alles nach

dem Leben zeichnete, auch sie in natura gesehen haben? Man könnte ja meinen, dieses und die verwandten Bilder des hellen Tons seien früh, aber das 1505 datierte Marienleben ist gradeso hell und kühl, dazu deutlich unter niederländischem Einfluß. Wo kommt der so spät her? Daß er aus zweiter Hand, durch den Meister des Marienlebens vermittelt, wie Thode will, wäre ja möglich, will mir aber nicht überzeugend einleuchten. Alles ist freier, lebendiger als auf der Beweinung, auch viel mehr Licht gesehen und gemalt, mit Beobachtung der Luftperspektive in der Landschaft, die Charakteristik wie in den Stichen drastisch, geistreich und sehr mannigfach. Lehrs spricht das Marienleben dem Meister ab. Mir wollte es früher auch nicht von derselben Hand scheinen, wie der Kalvarienberg. Die ganze geistige Signatur, Temperament, Typen, die Art der Charakteristik stimmen mit den Stichen und den übrigen Bildern aber so sehr überein, daß es ihm zu lassen ist. Ist der junge Mann auf der Darstellung im Tempel rechts im Hintergrunde ein Selbstporträt? Memling hat sich ähnlich auf Bildern konterfeit. Ein fraglos echtes Bild ist der Darmstädter Kruzifixus Nr. 175, an Feinheit der Ausführung und des zarten, leisen Helldunkels dem Freiburger näher als alle andern, dabei aber auch ganz hell und kein Goldgrund. Wenn der Meister, wie Thode annimmt, Schüler des Meisters des Marienlebens, so müßte er erst spät Maler geworden sein und von dem hellen Ton und der naturalistischen Landschaft zum dunklen und zum Goldgrund gekommen sein. Es wäre ja denkbar, daß er von Dresden über Schleißheim, Mainz, Darmstadt zu Freiburg sich entwickelt hätte, vom Goldgrund ausgegangen und wieder zu ihm zurückgekehrt wäre. Aber verträgt sich das mit den Stichen, die immer freier und malerischer werden? Insofern allerdings, als die Bilder in Darmstadt und Freiburg, die ein ausgebildeteres Helldunkel und Behandlung von Lichtproblemen zeigen, zeitlich zusammenfielen mit den malerisch fortgeschrittensten Stichen. Diese wie die genannten Bilder müßten dann jedenfalls später sein wie das Marienleben. Daß er überhaupt in Gemälden soviel unfreier als in Stichen, ließe sich ja aus der Technik erklären. Der scharfe, stecherische Kontur, den er aus den Stichen in die Bilder überträgt, lehrt, daß diese Technik seine eigentliche Welt war. — Aufklärungen über manches noch Dunkle versprechen noch seine Zeichnungen, von denen erst wenige bestimmt sind. Unerkannte und unpublizierte sind in Basel und Erlangen zu finden. Da Zucker die letzteren herausgeben will, gehe ich hier nicht darauf ein. Thodes neueste Namensvermutung Martin Heß, der nach Dürers Briefen ein bedeutender Maler in Frankfurt war, läßt sich noch nicht weiter stützen. Wir wissen ja noch nicht mal, ob der Hausbuchmeister seinen Wohnsitz in Frankfurt hatte. Nach der Entwicklung in seinen Bildern will es mir jetzt fast scheinen, als sei er nicht den Rhein hinunter, sondern hinauf gezogen. Das Gothaer Liebespaar ist nicht von ihm.

[14] Selbst die Ueberlieferung des Namens schwankt. Sandrart, die bei weitem wichtigste Quelle, nennt ihn «Grunewald» und «Grünwald». Als er selbst in Rom auf ein Bild unseres Meisters dessen Namen zu setzen hatte, schrieb er: «Matthäus Grünwald». Den Vornamen gibt er immer so. Die beiden einzigen Urkunden und die übrigen spärlichen alten Nachrichten haben nur den abgekürzten Vornamen «Mathes» oder «Mathis», was sowohl von Matthäus wie Mathias abgeleitet sein kann. Da die älteste (und zugleich einzige) zeitgenössische Quelle, Melanchthon, deutlich «Matthias» hat, so ist — gegen Sandrart im Vornamen und mit Sandrart im Zunamen — die auch meist übliche Schreibung «Mathias Grünewald» nach dem jetzigen Stande unseres Wissens die richtigste.

[15] Amerbachsches Inventar. — Jobin, Eygenwissenliche und wolgedenkwürdige Conterfeytungen. Straßburg 1573. — Steinmeyer. Holzschnittbüchlein. Frankfurt 1620. — Moncony, Voyage d'Allemagne. 1664. cf. Niedermayer. – Auf der Rückseite der Erlanger Zeichnung (Selbstporträt) in Schrift des XVII. Jahrhunderts; auf der Kasseler Kopie danach. — Sandrart.

[16] Jan van Eyck wird in Quellen «Johann von Brügge» genannt, ist aber in Maaseyck geboren. Baldung nennt sich selbst (auf dem Freiburger Hochaltar) «Gamundianus», ist aber in Weyerstein im Elsaß geboren.

[17] Niedermayers Beweisführung für Aschaffenburg als Geburtsort überzeugt durchaus nicht. Der Name in den verschiedensten Schreibungen kommt urkundlich in vielen Städten vor, in Frankfurt, Leipzig, Nürnberg, Würzburg, auch in Aschaffenburg. Keiner der von Niedermayer angeführten Grünewald ist aber unser Maler und zu keinem steht er in irgend einer nachweisbaren Beziehung. Die ganz vereinzelte Notiz, daß 1489 in Aschaffenburg ein Meister Mathis für die untergeordnete Handwerkerleistung, ein Turmkreuz anzustreichen, bezahlt wurde, können wir durchaus nicht auf Grünewald beziehen, solange kein anderweitiges Argument hinzukommt. Dieses ist in einer zweiten urkundlichen Notiz bei Niedermayer scheinbar vorhanden. 1489 soll nämlich ein «Meister Mathis Maler» für den Liebfrauenaltar der Agathakirche in Aschaffenburg einen Flügelaltar gemalt haben. Der betreffende Flügelaltar ist zunächst weder in der Kirche noch sonstwo aufzufinden. Dann geht die ganze Nachricht auf den keineswegs zuverlässigen Lokalforscher Kittel zurück. Dieser gibt die Notiz (Programm der Landwirtschafts- und Gewerbeschule zu Aschaffenburg 1856/7, p. 25) ohne Quellenangabe und auch nicht etwa als wörtliches Zitat. Bislang hat aber noch kein Mensch die betreffende Quelle finden können, zumal nicht im Archiv der Agathenkirche. Eine mündliche Aschaffenburger Tradition, die Niedermayer noch anführt, ist ganz legendenhaft nach berühmten Mustern. —

[18] Sie lassen sich nur bis zu einem Münchener Antiquar zurückverfolgen. Ihr Stil sagt aber, wo sie entstanden.

[19] Da ich sie hier zuerst für Gr. in Anspruch nehme, sei auf folg. stilistische Uebereinstimmungen mit anderen Werken hingewiesen: den Stil im ganzen bitte ich mit dem Dominikus-Altar in Darmstadt und den Sieben Schmerzen der Maria in Dresden zu vergleichen. Im einzelnen noch besonders: die Tiere mit dem Esel auf der Flucht, Dresden; die Formensprache in der Gewandung der Könige mit der der Schergen, Darmstadt, Gefangennahme und Kerzenhalter, Dresden, Beschneidung; den Marientypus mit dem der Frauen, Darmstadt, Beweinung, Dresden, Flucht; Ausdruck und Empfindung in dem Joseph und den Hirten mit denen des Franziskus, Darmstadt, Krönung; den Charakterkopf des einen Gefolgsmannes auf der Anbetung der Könige mit den Mönchen, Darmstadt; mit dem sehr charakteristischen «formlosen» Bein des zweiten Königs das Christi auf der Darmstädter Geißelung; die Technik besonders mit Darmstadt, die absperrenden Kulissen mit Dresden.

[20] Nr. 1796, «Schule Schongauers», dann «Schule Dürers» genannt. Wir werden sehen, daß Gr. in der Tat von Schongauer zu Dürer gekommen ist. Ich bitte zum Typus und zur Gewandung den Darmstädter Altar zu vergleichen, zum charakteristischen Ausdruck den Antonius als Einzelgestalt und in Holzschnitzerei in Kolmar sowie einen der Schriftgelehrten auf dem «Jesus im Tempel» in Dresden.

[21] Die Bilder hängen leider hoch und dunkel, so daß das Studium erschwert ist. Noch bedauerlicher ist, daß auch sie von Barbarenhand beschnitten und angestückt sind. Da sie durch Umtausch in die Kirche

kamen, stammen sie wohl nicht aus dieser, wohl aber wahrscheinlich aus Straßburg. Sie sind nicht zu verwechseln mit den älteren Passionsszenen im Chor. In die Literatur eingeführt durch Scheibler als Schule Schongauers (Rep. VII, 49 u. X, 50). Kraus (I, 508) bemerkte schon, daß das angebliche Datum 1504 auf einer ursprünglichen andern, noch z. T. lesbaren Inschrift aufsitzt. Es ist in der Tat nicht ursprünglich. Rieffel und Térey (Rep. XVIII, 471) erkannten den Zusammenhang mit dem Darmstädter Dominikus-Altar. Rieffel: «Werkstatt des Meisters der Bergmannschen Offizin». Siehe darüber weiter unten. Ich bitte sämtliche Typen, das sehr eigenartige Temperament, die Empfindung mit den Darmstädter, Dresdener und Nürnberger Bildern zu vergleichen. Alle Eigenheiten der Formensprache und der Phantasie, aus der diese Gestalten geschaffen, sind die Grünewalds.

[22] cf. Weisbach, Die Baseler Buchillustration. Straßburg 1896.

[23] cf. Kristeller, Die Straßburger Bücher-Illustration. Leipzig 1888.

[24] cf. die Abb. bei Burckhardt, A. Dürers Aufenthalt in Basel. München 1892. Diese Schrift hat das große Verdienst, die früher nur sehr gelegentlich beachteten Zeichnungen allgemeiner bekannt gemacht und die Frage nach dem Autor in den Vordergrund der Diskussion gerückt zu haben. Da Burckhardt gleichzeitig nachweisen konnte, daß Dürer tatsächlich 1492 in Basel den Hieronymus zeichnete, kam er dazu, in der ganzen Gruppe seine Hand zu erkennen. Unglücklicherweise verquickte er mit dieser Frage die nach Dürers erster italienischer Reise, die er mit stark subjektiven und fadenscheinigen Argumenten abstritt. An dieser Reise ist aber nicht zu rütteln. Ganz kürzlich hat sie Bruck (Die Kunst unter Kurfürst Friedrich dem Weisen. Straßburg 1903) wieder mal bestritten. Er gibt, durchaus irrig, an, sie beruhe nur auf der bekannten Briefstelle. Diese ist aber nur ein und nicht das Hauptargument. Dies ist vielmehr die bekannte eng zusammengehörige Gruppe von Zeichnungen aus den Jahren 1494 und 95, in denen er Dinge und Kunstwerke zeichnet und kopiert, die er nur in Italien sehen konnte. Ich glaube wenigstens nicht eher, daß er in Nürnberg einen Credi kopiert habe, als bis dieser in Nürnberg nachgewiesen. Vordem hat er keine Beziehungen zu Italien und das Datum 1495 stimmt genau mit der Angabe in dem Brief 1506. Eben wegen dieser Zeichnungen ist an der Reise festzuhalten auch trotz der von Bruck veröffentlichten Wittenberger Amtsrechnungen von 1494/5, nach denen «Albrecht Maler» mit einer nicht erheblichen Summe bezahlt wurde «von der ußladung zu malen». Im Wittenberger Schloß nämlich. Bruck bezieht das durchaus irrig auf die «Sieben Schmerzen Mariä» in der Dresdener Galerie. Diese sind 1. nicht von Dürer, 2. nicht so früh entstanden, 3. nicht von der Empore, die mit der «ußladung» gemeint ist. (Siehe unten.) Es muß eine dekorative Malerei gewesen sein, die Dürer nach seiner Rückkehr von der Wanderschaft und vor der Reise nach Italien ausgeführt hat. Sie ist wie ähnliche an derselben Stelle von 1503 nicht erhalten. Die Reise ist also bei der Frage nach dem Meister der Terenzzeichnungen überhaupt aus dem Spiele zu lassen. Wirklich überzeugt, daß Dürer diese und die zum «Ritter vom Turn» und Narrenschiff gemacht habe, war außer Burckhardt wohl niemand; allein aus stilkritischen Gründen. Dazu wies nun Weisbach (Der Meister der Bergmannschen Offizin. Straßburg 1896) nach, daß der fragliche Meister noch bis 1499 für denselben Baseler Verlag tätig war. Damit ist Dürer schon chronologisch und örtlich ausgeschlossen. Denn die Annahme, Dürer habe nach 1494 die Zeichnungen von Nürnberg geschickt, ließe sich doch nur halten, wenn die stilistische Uebereinstimmung jeden Zweifel ausschlösse. Dürers Werke

vom Ende der 90er Jahre stimmen nun aber mit den betr. Illustrationen durchaus nicht überein. Trotzdem glaubte Friedländer (Rep. XIX, 383) wieder für Dürer eintreten zu sollen, vor allem, weil er beobachtete, daß der Stil des Unbekannten 1500 in gewissen Holzschnitten (Offenbarungen der Brigitta und Celtesbücher) in Nürnberg auftritt. Also erst in Basel und dann in Nürnberg neben Dürer. Das war in der Tat auffallend und schien nur so erklärt werden zu können. Außerdem glaubte Friedländer in einer Reihe von Zeichnungen Dürers, die er zusammenstellte, soviele Beziehungen zu den Illustrationen zu finden, daß ihm Dürer auch deren Urheber zu sein schien. Meine hier einsetzende Untersuchung hat mich zu ganz andern Resultaten geführt. Ich muß zuvor bemerken, daß es mir durch eine unglückliche Verkettung von Umständen nicht möglich war, die Terenzzeichnungen im Original zu studieren, sodaß ich bei diesen auf Burckhardts Abbildungen angewiesen bin. Schwankungen zeigen sich auch schon in diesen. Ich glaube aber mit Weisbach, daß sie trotzdem alle von ēiner Hand sind. Sollte aber auch die Mehrzahl der Forscher mit Schmid (Rep. XVI, 136) der Ansicht sein, daß die Terenzzeichnungen von mehreren Händen einer Werkstatt herrühren, so würde mein Hauptresultat dadurch nur wenig modifiziert, da ja die bedeutendsten doch jedenfalls von dem «Meister der Bergmannschen Offizin». Friedländers Auswahl und Zusammenstellung der Handzeichnungen ist nicht frei von Willkür. Er ist auch genötigt, ein echtes Datum zu verwerfen, weil der Stil dazu in seine Reihe nicht paßt. Eine Zusammenstellung und Prüfung aller für die Frühzeit Dürers in Betracht kommenden Zeichnungen (nur die Londoner Darstellung im Tempel war mir leider in keiner Abb. erreichbar) ergab mir folgendes Resultat. Die ganze Masse der bisher Dürer zugeschriebenen frühen Zeichnungen zerfällt in zwei scharfgetrennte Gruppen: I. Albertina, Selbstporträt, 1484, bez. Berlin, Madonna, 1485, bez. L. 1. London, Dame mit dem Falken, vor 1486, L. 208. Bremen, Reiterzug, 1489, bez. L. 100. Berlin, Landsknechte, 1489, bez. L. 2. Louvre, Madonna, L. 300. Albertina, Porträt seines Vaters (von Friedländer Rep. XIX, 12 überzeugend als Dürer nachgewiesen und, obwohl nicht allgemein anerkannt, ein besonders charakteristischer Dürer). Berlin, hl. Familie (Abb. in Lippmanns neuer Berliner Handzeichnungspubl.). Erlangen, h. Familie, L. 430. Albertina. Christkind, 1493, bez. Albertina, Agnes und Halbfigur einer klugen Jungfrau. Albertina, Tritonen und Bacchanal nach Mantegna, 1494. Hamburg, Orpheus nach dem italienischen Stich, 1494, bez., L. 159. Erlangen, Landschaft, L. 431 (von den übrigen, aquarellierten Landschaften sehe ich ab). Albertina-Uffizien, Studien in Italien. Bonnat, Frauenraub nach Pollajuolo, 1495, bez., L. 347. Albertina, Venetianerin, 1495, bez. Schickler, Christkind nach Credi, 1495, bez. L. 384. Bremen, Frauenbad, 1496, bez., L. 101. London, Tarocchi nach italienischen Stichen, nur L. 213, 15, 16, 18. Louvre, Reiter, L. 304. Berlin, Lautenengel, 1497, bez., L. 73. Bremen, weibliches Porträt, L. 113. London, Verlorner Sohn, L. 222. Albertina, Reiter, 1498, bez. Windsor, Allegorie, L. 389. (Die Londoner Studie zur Anbetung des Kindes des Paumgärtner Altars war mir nicht in Abb. erreichbar). Darmstadt, Herkules, L. 207. Albertina, weiblicher Proportionsakt, 1501, bez. — Die Zeichnung in Rennes (Ephrussi p. 228) ist von Dürer, aber nicht früh, sondern um 1509. cf. L. 224, 245, 248, 334. — In dieser Gruppe sind alle echt bezeichneten und datierten. Für diese ist charakteristisch: ruhiges Temperament, plastisch-organische Form, tiefe Landschaft; dünner, spitzer Strich in sehr regelmäßiger, genauer Parallelschraffierung, immer genau der Form folgend, starke Schatten mit dichter, regelmäßiger Kreuzschraffierung, meist lange

Striche, auch wo ausnahmsweise kürzere, streng die Form nachgeschrieben, auch die schwungvolle Linie immer wohl temperiert, durchaus zeichnerischer, sauberer Kontur. Starke jugendliche Befangenheit, starke Abhängigkeit von verschiedenen fremden Vorbildern, mehrfach Kopieen nach Italienern. Breite, knochige Köpfe. Das ist Dürer.

Dagegen II. Bonnat, Dame im Schleppkleid, L. 346. falsches Mgr. Bonnat, weiblicher Akt, 1493, L. 345. Friedländer meint, diese «ungemein frische» Studie sei sehr lehrreich im Vgl. mit der «schwer ringenden Mühe» im Porträt des Vaters, Albertina. Sie lehrt allerdings, daß der Meister dieses naturalistischen Akts, dem die «schwer ringende Mühe» fremd, nicht Dürer ist. — Erlangen, Porträt Dürers, L. 430. Vorder- und Rückseite dieses Blattes stimmen durchaus nicht überein. Der lockre, freie, temperamentvolle Strich, die ganz unregelmäßige Schraffierung, der malerische Kontur erklären sich durchaus nicht aus einer späteren Korrektur, wie Seidlitz meinte (Jb. XV), sondern die abweichende Dürersche Strichführung in der h. Familie, spitz, dünn, regelmäßig, läßt allein schon zwei verschiedene Hände erkennen. Aus der Reihe der Selbstporträts und der übrigen Porträtzeichnungen von Dürers Hand fällt dieses durchaus heraus. Dürer hat so wenig die en face-Anordnung wie den so stark wirkenden seelischen Ausdruck. Seidlitz widerspricht sich denn auch in der Datierung, einmal nach 89, einmal 87/88. Beide Zeichnungen gehören in den Anfang der 90er Jahre, die h. Familie nach der Uebereinstimmung mit der Zeichnung gleichen Gegenstandes in Berlin und dem Porträt des Vaters in der Albertina wie der Madonna mit der Heuschrecke; das Porträt nach dem Alter des Dargestellten. Dies paßt aber genau zu der Zeit des Zusammentreffens von Dürer und Grünewald in Basel. Auch Lippmann war es, wie seine Bemerkung im Text ergibt, nicht ganz geheuer bei Seidlitz' Zuschreibung beider Seiten an eine Hand. — Berlin, Liebespaar zu Pferd, echt datiert 1496, falsches D.-Mgr. L. 3. So auch Lippmann im Text; später (Jb. XVIII) ließ er sich verleiten, mit Friedländer das Umgekehrte anzunehmen. Schon Thausing (Rep. VII, 206), Lehrs (Rep. X, 268), Wickhoff (Zfbk. 1884, 167) und Haendcke (Chronologie der Landschaften. Straßburg 1899) erkannten, daß diese Zeichnung nicht von Dürer ist. Schmid (Rep. XVI) und Vischer (Studien zur Kunstgeschichte p. 177), die sie für Dürer halten, verweisen auf die Baseler Illustrationen, diese sind aber nicht von Dürer. Ein durchgeführter Vergleich mit allen frühen Zeichnungen (cf. besonders die Landschaft in Erlangen, L. 431!), auch der Louvre-Madonna L. 300, auf die Friedländer sich beruft, ferner mit allen frühen Stichen und Schnitten läßt keinen Zweifel daran, daß sie nicht von Dürer. Völlige stilistische Uebereinstimmung damit zeigen die zusammengehörigen Schnitte Erkules B. 127 und Reiter mit Landsknecht B. 131. Beide sind aber ebenfalls, trotz des Mgr., n i c h t von Dürer. Sie fallen aus den übrigen frühen Holzschnitten, h. Familie, Simson, Marter der Katharina, Männerbad, Apokalypse durchaus heraus. Die Art der Leidenschaft ist eine ganz andre als in der Apokalypse, unmittelbar aus dem Temperament, dem Blut heraus, nicht durch den Verstand filtriert wie bei Dürer. Ebenso verschieden ist der Strich, das malerische Sehen und die Kopfform. Dagegen stimmen diese beiden Schnitte wieder überein mit der Marter der Zehntausend, die, wie schon Rieffel erkannte, von Grünewald herrührt. — London, Reiter, falsches Mgr. L. 209. Stimmt stilistisch mit dem Liebespaar wie mit dem Stich des Großen Postreiters überein, der von Grünewald, nicht von Dürer. Ich bitte außerdem die Typen auf den Straßburger und Darmstädter Bildern zu vergleichen. Daß Dürer weder diese Formenanschauung noch diesen hastigen, unregelmäßigen Strich hat, lehrt schlagend seine Behandlung

desselben Vorwurfs L. 304. — München, Zwei Reiter (Phot. Bruckmann). Nicht nur «anscheinend», wie Friedländer meinte, sondern tatsächlich «flotter und mit höherm Formverständnis» gezeichnet als Dürers sichere Zeichnungen aus der Zeit; mit der eben genannten ebenso überein wie die folgende. Berlin, Belisar (Abb. Jb. XVIII). Lippmann bemerkte den «hastig und nervös hingeworfenen Strich» sowie die «auffallend» gute Bildung des Pferdes. Dürer hat niemals einen solchen trunkenen Strich. Lippmann vergleicht die genannte Münchener Zeichnung, den genannten Holzschnitt B. 131 und die berühmte Albertinazeichnung «Drei Reiter und drei Tode». Die Uebereinstimmung mit allen diesen ist allerdings schlagend. In der letztern erkannte schon Rieffel Grünewalds Hand. — Frankfurt, Reiter und Tod, falsches Mgr., L. 193. Der Wiener aufs nächste verwandt. Auch von Rieffel richtig bestimmt. — Braunschweig, Studienblatt, Datum unecht, L. 144, der bemerkt, daß sie kein sicherer Dürer. — Berlin, Halber männlicher Akt, Proportionsstudie, L. 11. — Herkules mit dem Drachen, L. 9. — Diese zuletzt genannten gehören mit der Frankfurter L. 193, mit L. 12, 13, 33. 110. 179 und der aus der Sammlung Gigoux via Beckerath ins Berliner Kabinett gekommnen «Zwei Landsknechte und ein Paar zu Pferde» (Braun 241) zu einer Gruppe mit einem bestimmten falschen D.-Mgr. signierter Zeichnungen. Daß das Mgr. unecht, zeigt besonders die Frankfurter deutlich. Thausing trennte schon in richtiger Erkenntnis diese Gruppe von Dürer. Gegen ihn wollte sie L. Justi (Rep. XXI, 444) doch Dürer geben. Abgesehen davon, daß die Frankfurter schon von anderer Seite ihrem wahren Urheber gegeben, überzeugt der Vergleich mit den Dürer-Zeichnungen, die er heranzieht, grade erst recht davon, daß diese nicht von ihm sind. Er bemerkt selbst, die Gruppe falle stilistisch tatsächlich heraus durch einen «genialeren» Zug. Grade dieser, die «wunderbar flotte» Hand, die krausen, «oft ganz barocken» Linien, das Flüchtige, Rasche dieser Entwürfe spricht ebenso für Grünewald wie gegen Dürer. D. h. in der Mehrzahl dieser Blätter, nicht in allen. In L. 110 und der Gigoux-Zeichnung erkenne ich Baldungs Hand, in L. 12, 13, 33 und 179 tatsächlich Dürers. Da die Gruppe sich also auf drei Hände verteilt, kann das Mgr. nur von einem Sammler oder Fälscher herrühren. Besonders lehrreich ist der Vergleich der beiden Proportionsstudien darunter. L. 179 nimmt eine bestimmte Stelle in Dürers System ein (Justi, Konstruierte Figuren und Köpfe unter den Werken A. Dürers, Leipzig 1902). Justi hat sich aber wohl gehütet, die in einem ganz andern System gezeichnete L. 11 in seine Darlegung mit aufzunehmen. — K e i n e Zeichnung dieser ganzen Gruppe II ist echt bezeichnet, sehr viele tragen aber ein falsches Monogramm. Charakteristisch ist: der sehr lebhafte, frappierende, plötzliche Eindruck; sehr unbefangen und selbständig; unruhiges, erregtes Temperament; unregelmäßige, flotte, lockere Schraffierung; das Erfassen der malerischen Erscheinung in belichteten und beschatteten Flächen, zugleich ein bedeutendes Können in der Modellierung, malerischer Kontur; Mimik, Gesten, psychologischer Ausdruck; Bewegung; hoher Horizont; kleine Köpfe, Langschädel. Schulzusammenhang mit Schongauer, aber sehr bald unmittelbar der Natur allein gegenüber, fast nichts nach fremdem Vorbild. Später ein Stilzusammenhang mit Dürer. Das ist Grünewald. — Ein Beweis für die Richtigkeit meiner Schlüsse ist es mir, das gleichzeitig Kautzsch in seiner sehr dankenswerten Neuausgabe des Ritters vom Turn (Straßburg 1903) unter Ablehnung von Friedländers Ansicht auf denselben Punkt hinweist, wenn auch ohne einen bestimmten Namen, auf den ich hinauskomme. Wir werden tatsächlich im Anfang des Jahrhunderts Grünewald in Dürers Werkstatt finden. Nur hat er den Terenz-Illustrator

zu schlecht gemacht. «Routine», «Manier», «glatte Mache» kann ich darin nicht sehen, so wenig wie in den gleichzeitigen Zeichnungen, vielmehr (mit Friedländer) die sehr rasche Entwicklung einer noch jungen, sehr bedeutenden Begabung.

[25] cf. Kautzschs ausführliche Einleitung.

[26] Die Reihenfolge ist in den verschiedenen Exemplaren und Ausgaben sehr verschieden. In den mir vorliegenden Exemplaren von 94 (und 97) der Berliner Kgl. Bibliothek sind von verschiedenen geringen Händen: a I verso, a IV—VIII, b V, b VII—VIII, c VII—VIII, d I, d IV, d VI—VIII, e I, e IV, e VI, f I, h V, h VII, k II, l III, l VI, m VIII, n I—VII, o I, o V, p III, r I—III. Die vier neuen 1497 sind l III, m III, o I, r I.

[27] s. a. et l., aber zwei Schnitte daraus schon in dem Wimpheling über die Konzeption Mariae von 1494. Weisbach will zwar nur in 6 von diesen die Hand des «Meisters der Bergmannschen Offizin» erkennen, sie gehören ihm aber sämtlich nach der Uebereinstimmung in Temperament, Empfindung, Typen und charakteristischen formalen Eigenheiten. Die Hälfte ist nur schlechter geschnitten und, wie mir scheint, etwas früher entstanden. Dargestellt sind die Madonna auf der Sichel (dreimal verwandt), Verkündigung, Schmerzensmann und Mater dolorosa in Halbfiguren, diese in ganzer Figur, Anbetung des Kindes, Brustbild des Dornengekrönten, Messe Gregors, Sebastian (zweimal verwandt), Onofrius, Valentin, Ivo. Abb. der Madonna und der Anbetung bei Weisbach, des Sebastian, nach einem viel späteren Furterschen Druck, bei Burckhardt.

[28] Der Hieronymus in der Theologica emphasis, Abb. Weisbach; die Katharina in einem Gedicht auf die Heilige, Abb. Kunstchronik NF. IV, 169, wo sie von Burckhardt irrig Dürer zugeschrieben.

[29] Abb. bei Weisbach, ebenso der drei von 1499.

[30] cf. Anm. 24.

[31] Von der strittigen Kölner Madonna (cf. Jb. X) sehe ich ab, ich konnte das Original leider grade nicht sehen. Es ist eine Mischung von Wolgemut, Schongauer und einem Etwas, das über beide hinaus, daß Thodes Taufe gar nicht so unbegreiflich, wie sie wohl gemacht worden ist. Vgl. z. B. zu dem Kinde die Louvre-Zeichnung L. 300. — Das Selbstporträt jetzt bei Goldschmidt in Paris. Es hat sich wirklich in ganz Deutschland kein Museum gefunden, das dies wichtige und interessante Bild dem Vaterland erhalten hätte! Das vortreffliche Jünglingsporträt im Besitz des Großherzogs von Hessen, ein antizipierter Schiller, überzeugt nicht völlig. (mir nur aus der Abb. bei Lehmann bekannt. Der gegenüber abgeb. «Pius Joachim» in Basel, vor dem Bayersdorfer an Dürer dachte, ist vom Meister von Flémalle.).

[32] cf. Anm. 24.

[33] Nr. 217—222. Phot. von Prof. Neeb in Mainz. Abb. im Klassischen Bilderschatz Nr. 223, Zt. für christl. Kunst X. Hoffentlich nimmt die Direktion der Galerie recht bald Veranlassung, die auch schmählich vernachlässigten und elend gehängten Bilder unter dem richtigen Namen und an würdiger Stelle zu placieren. In die Lit. eingeführt von Scheibler, Rep. VII, 49 und X, 49 als «Schule Schongauers». Schmid (Rep. XV, 23) und Rieffel (ibid. p. 301) erkannten die große, koloristische Bedeutung und ersterer wies zuerst auf Gr. hin, aber nur für Nr. 217/8. Später (Zt. für christl. Kunst) nahm Rieffel wenigstens Grs. Mitarbeit an und erkannte den wichtigen Zusammenhang mit dem sog. «Meister der Bergmannschen Offizin» und der Dresdener Passion. Mir scheint in allen diesen Werken eine folgerichtige Entwicklung und eine solche Gleichheit der Empfindung und Formensprache vorzuliegen, daß sie nur einem Meister, eben Gr., gegeben

werden können. Thode (Jb. XXI) hat bestritten, dass der Darmstädter Altar von Gr. Durchaus ohne zureichende Gründe. Dass hier das später charakteristische Persönliche und der ausgesprochene malerische Charakter n i c h t vorliege, kann vor den Bildern im Ernst niemand behaupten. (Nicht von Gr., sondern von Baldung ist aber der Mainzer Dreikönigsaltar, in dem Thode Gr. erkennen will.) Konsequent müßte er, wie die Dresdner Tafeln, auch diese Dürer geben, denn sie hängen unmittelbar zusammen und die Darmstädter entscheiden eben gegen Dürer. — Die Provenienz ist unbekannt. Rieffels Vermutung, daß aus dem Wimpfener Kloster, hat sich leider bisher noch nicht weiter stützen lassen. Vor den Originalen läßt sich mit Sicherheit erkennen, daß alle nach Uebereinstimmung der sehr persönlichen Empfindung, des malerischen Charakters und der Technik von einer Hand sind. — Diesem Dominikusaltar und den Federzeichnungen bei Bonnat auffallend verwandt ist eine sehr feine und bedeutende Federzeichnung im Britischen Museum, ein knieender nackter Heiliger, hinter dem ein stehender Henker. Das Dürer-Monogramm ist nicht echt. Ich kenne die Zeichnung leider nur aus einer Phot. im Berliner Kabinett. Damals schien sie mir überzeugende Gr.'sche Merkmale aufzuweisen. Da ich die Bestimmung nicht nachprüfen kann, muß ich mich begnügen, sie hier anzuführen. Wahrscheinlich ist sie von Gr.

[34] Abb. der Glasgemälde Mitt. d. Germ. Mus. II, 106. Sie stammen aus der Tucherkapelle in St. Lorenz, der Dargestellte ist also wahrscheinlich ein Tucher. Ob aber der erst 1507 gestorbene Propst Sixtus, wie Volbehr (ibid.) will, scheint nach dem Datum 1502 sehr fraglich. Abb. auch bei Térey II, auch der Zeichnung, erst irrig Baldung genannt, dann (III) Gr.? Als solche erkannt von Rieffel.

[35] 1675 2. Teils III. Band, Taf. 200.

[36] so fraglos nach der deutlicheren Stelle in der lat. Ausgabe: . . . «interea autem apud Dn. Philippum Jacobum Stromerum Senatorem huius Reipublicae gravissimum in pinacotheca ejus splendidissima iconem adhuc aliam perfectiorem, p r o v e c t i o r i b u s i l l i u s a n n i s confectam conspexerim» . . . 1683, 2. T. liber III, p. 225.

[37] 1679 2. Hauptteils 3. Teil, Taf. 4.

[38] Eisenmann (Meyers Künstlerlexikon II, 627) führt das Jugendporträt als Bildnis Baldungs auf. Dessen Porträt aber, das wir zweimal besitzen (Sebastiansaltar bei Goldschmidt, Brüssel, und Freiburger Hochaltar) stimmt damit durchaus nicht überein. Der Glaube, daß hier Baldung und nicht Gr. dargestellt sei, rührt nur daher, daß man damals von Beziehungen Gr.'s zu Dürer nichts wußte, oder wissen wollte. Sandrart wußte freilich von Baldung fast nichts, er nennt ihn «Hans Grünewald», kennt aber den großen Hexenholzschnitt von 1510 (Eisenmann 140) und weiß von seiner Mitarbeit am Hellerschen Altar. (Ueber diesen weiter unten.) Eine ähnliche Vermengung der Namen von Grünewald und Baldung begegnet in einem Inventar der Künastschen Kunstkammer in Nürnberg von 1668 (Rep. XIX, 31), wo unter andern Malern «Mattheus Grien» genannt.

[39] Nur Rieffel vermutete, er habe hiermit sich seines Schulaufenthalts in Nürnberg rühmen wollen.

[40] cf. Justi Rep. XXI, 346. Das von Justi auch besprochene Doppelporträt in Neapel, datiert 1495 und rein venetianisch, würde es beweisen, wenn es von Barbari wäre. Dagegen spricht aber ein sehr gewichtiger chronologischer Grund. cf. Bode Kunstchronik N. F. XIV. 505.

[41] cf. die sehr richtigen Bemerkungen Singers in der Einleitung seiner Bibliographie.

[42] Immerhin befände ich mich dabei in der Gesellschaft eines Hof-

rats. Ja, ich möchte noch einen Schritt weiter gehen und in dem «Ding», von dem er 1506 schreibt, es habe ihm vor 11 Jahren so wohl gefallen, gefalle ihm aber jetzt beim Wiedersehen nicht mehr, die Courtisane oder überhaupt die Venetianerinnen verstehen. Unter dem Ding versteht Dürer alles Mögliche, nicht nur Kunst. Meinte er hier etwas von Barbari, wie die gewöhnliche Annahme, so könnte er wohl nicht gut mit einem «Auch» hinzufügen, es gäbe in Venedig viel bessere Maler als Meister Jacob. Das «auch» heißt: das eine und das andre haben wir früher überschätzt. Daher dann der Spott über Kolb, der Barbari für den größten Maler auf Erden halte. Weshalb stellte Dürer wohl in der Apokalypse die babylonische Hure als Venetianerin dar?

[43] Die Urkunde von 1488/9 (Gurlitt, Die Kunst unter Kurfürst Friedrich dem Weisen, Dresden 1897, p. 35) kann nicht auf dies Porträt bezogen werden. Es ist weder sicher, daß Dürer der dort Genannte noch daß der Dargestellte Johann. Außerdem würden weder dessen Alter noch der Stil zu der Zeit passen.

[44] Es ist nicht etwa von dem auch am sächsischen Hof beschäftigten Gossaert. Gurlitt hatte schon vermutet, daß der 1491—95 besoldete Hofmaler Jan kein anderer sei als Mabuse. Bruck hat das Verdienst, jetzt tatsächlich nachgewiesen zu haben, daß das rätselhafte Nachttriptychon der Dresdner Galerie (Nr. 841) die urkundlich 1494 gemalte Gefangennahme ist. Das Mittelbild ist ein ganz holländisches Helldunkelstück, die Flügel sind ein ins Harte und Grantige übersetzter David.

[45] Ich stimme Thode (Soldans Nachtragspublikation von Gemälden Dürers und Wolgemuts) darin bei, daß das (sehr verdorbene) Frankfurter Exemplar Original und das Augsburger Kopie ist.

[46] cf. Thode Jb. XII und XIV.

[47] Auch hier hat Thode m. E. durchaus richtig gesehen. Entfernte Meister Hauser die starke Uebermalung, würde niemand an Dürers Autorschaft zweifeln. Nicht von Dürer, sondern von Baldung ist aber das Porträt bei Holzhausen in Frankfurt.

[48] cf. L. Justi, Konstruierte Figuren und Köpfe unter den Werken Albr. Dürers. Leipzig 1902.

[49] cf. Die Zahlung an den «Wahlen» 1488. Gurlitt und Bruck a. a. O.

[50] Schmidt brachte es einmal fertig, das Bild für Kopie zu erklären. Thausing fand, der Christus mache «einen gräßlichen Eindruck» (auf klassizistische oder italistische Augen). Janitscheck fand nur den Christus «edel». Von Kulmbach und Baldung (Thausing) ist nichts darin.

[51] cf. den Dominikusaltar und die gleich zu besprechenden Dresdner Marienszenen.

[52] Da eine seit Langem erwartete Biographie von Stiassny leider immer noch aussteht, die Arbeiten von Térey aber den Wunsch nach einer solchen erst recht lebhaft machen, mag hier eine Zusammenstellung einiger teils erkannter, teils unerkannter Werke am Platze sein. Die große Handzeichnungenpublikation Téreys hat wohl niemand befriedigt. Da Staatsmittel bei uns für dergl. so außerordentlich selten flüssig, war es überhaupt schon fraglich, ob gerade Baldung in erster Linie Anspruch darauf hatte. Téreys und leider Vieler Ueberschätzung des Meisters beruht nur auf ungenügender Kenntnis Grünewalds, was Schmid schon vor Jahren ausgesprochen hat. Er ist nicht nur undenkbar ohne Dürer und Grünewald, sondern in seiner ganzen Entwicklung niemals über den Konflikt eines zeichnerischen und eines malerischen Stiles zu einem einheitlichen persönlichen Ideale vorgedrungen. Er ist der Typus eines Halben, dem die Kraft und Selbständigkeit zur «Größe» mangeln. Er endet in heillos manieriertem Italismus, wovon

sich jeder Besucher der Kasseler Galerie überzeugen kann. Sein Urtrieb war schon ein übertreibender, karikierender, manchmal, wo dieser Ausdruck charakteristisch, von bedeutender Wirkung, oft aber eben leere Manier. Dazu arbeitet er nicht nur äußerst ungleich, oft liederlich, auch in den besten Werken kommt er Dürer und Grünewald nicht gleich, wo er dieselben Probleme behandelt, z. B. in den «berühmten» weiblichen Akten. Trotzdem nimmt er in den Handbüchern und der allgemeinen Vorstellung eine Stelle ein, die ihm nicht zukommt, dank der grossen Zahl seiner Werke und dem Umstande, daß sein Freiburger Hochaltar immer unter seinem Namen an dieser vielbesuchten Stelle stand. Sein Bestes und Eigenstes hat er in einigen Holzschnitten und Zeichnungen aus der Welt des Blocksbergs und der Hexenküche gegeben, wo er das Satanische, manchmal sogar Dämonische, den infernalischen Gestank in diesen Sphären kraftvoll und eigenartig herausgebracht hat. In Téreys Handzeichnungspublikation sind ein Viertel nicht von Baldung, ein zweites Kopieen, während echte und wichtige, wie die in Budapest und der Lichtensteinsammlung in Feldsberg, fehlen. In beiden Publikationen und seinem Katalog hat es sich Térey grade mit den schwierigen Jugendwerken leicht gemacht. Sein Geburtsjahr ist unbekannt. 1497 ist er nach einem Holzschnitt in einem Straßburger Druck (cf. Kristeller) noch dort. Bald darauf muß er zu Dürer gekommen sein, unter dessen Einfluß er in zwei Basler Zeichnungen von 1504 (Térey Nr. 5 und 8). 1505 Holzschnitte in dem in Nürnberg erschienenen «Beschlossen Gart», 1506 eine Zeichnung in Pest, 1507 der Sebastiansaltar (nur dieser, nicht der Berliner datiert, der sicher etwas jünger), der Kupferstich «Alter und Mädchen», die Holzschnitte im Speculum Passionis, das Porträt Maximilians im Karlsruher Skizzenbuch. 1507/8 der Anteil am Hellerschen Altar, wo ich in dem linken Flügel, Marter des Jakobus, mit Sicherheit Baldungs Hand erkenne. Nach 1507 das Pitti-Exemplar von Adam und Eva. 1509 ist Baldung wieder in Straßburg. In diesen äußern Rahmen sind noch folgende Werke einzureihen: die Sebastianslegende im bischöflichen Hause zu Mainz, die Darstellung im Tempel, Frankfurt, Städtisches Museum, die beiden frühsten, vordürerischen Werke. Dann in Nürnberg unter Einfluß Dürers entstanden: der Mainzer Dreikönigsaltar (Nr. 414/5), von Thode unglaublicherweise Grünewald zugeschrieben. Daß die Vorderseite nicht von ihm sein kann, lehrt der Vergleich mit jedem beliebigen Werke Grünewalds, Formen- und Farbensprache wie Technik und Empfindung haben aber auch gar nichts von Grünewald. In dem Stefansflügel und dem Verkündigungsengel erkenne ich auch die Hand Baldungs, nicht Schäuffeleins. Bei dem Crucifixus haben allerdings Rieffel (Rep. XV, 301) und Schmid früher an Gr. gedacht, Rieffel ist aber mit Recht später (Zt. für christl. Kunst X) von dieser Ansicht zurückgekommen. Es sind nur Reflexe von Gr. darin, Empfindung wie Motive sind aus zweiter Hand, speziell der Christus in Empfindung und Charakteristik wie Durchführung zu matt und schwach für ihn. Rieffel ist neuerdings (Zfbk. N. F. XIII, 205) geneigt, Wechtlins Hand darin zu erkennen. Das scheint mir, wenn er nicht doch ebenfalls von Baldung, immerhin möglich, bei Wechtlin finden sich mehrfach Anklänge an Gr., und wir hätten seine Hand vielleicht noch in ein paar andern, Baldung nahestehenden Kreuzigungen zu erkennen: dem Bilde in Breslau, der Zeichnung der Albertina, (Sch.-M. 727), der andern in Berlin (Térey 32). Von Baldung weiter: Berlin, Apostelkopf, Frankfurt, Frhrr. von Holzhausen, männliches Bildnis (von Thode als Dürer publiziert), Köln, 4 kleine Flügel Nr. 391/4, (nach Scheibler Dürer), sehr nah verwandt der Wiener Beweinung, (die Mündler Dürer geben wollte), Ansbach, Christus in der Kelter, nach Dürers Entwurf; sogar in der Münchner Pinakothek

hängt ein unerkannter Baldung, die h. Familie Nr. 251. Wichtig sind die zwei mit Dürers Mgr. versehenen großen Holzschnitte Barbara und Katharina (B. App. 25/26), in denen Rieffel (Rep. XV, 294) Baldungs Hand erkannt hat. Wie sich Baldung zu Dürer verhält, lehrt schlagend der Vergleich zweier Zeichnungen: Dürers weiblicher Proportionsakt von 1501 (Albertina) und Baldungs im Gegensinne kopierter Akt in Feldsberg (Sch.-M. Nr. 326). Aehnlich stark von Dürer inspiriert, so daß sie meist unter seinem Namen gehen: die schon mehrfach genannte Federzeichnung (Braun 241) in Berlin, früher S. Beckerath und Gigoux, zwei Soldaten, ein Reiter mit Dame auf einem Pferd; zwei seiner besten Blätter: London, Malcolm, weiblicher Akt in zwei Ansichten (L. 110), von Thausing als Dürer viel zu spät angesetzt, schon Lippmann und Seidlitz dachten an Baldung; Bremen, Hexenszene (L. 110); drei der Londoner Tarocchi (L. 212, 214, 217); Frankfurt, zwei Frauen (L. 187), schon von Wickhoff (Zfbk. XVII) erkannt, vgl. den Unterschied gegen die echte Venezianerin Dürers in der Albertina; ebenda die schon genannten Entwürfe zum Veiter Altar (L. 188/91); Warwick Castle, männliches Porträt (L. 402); wahrscheinlich auch die Schächer von 1505, Albertina (Sch.-M. 119); sicher Budapest, Schmerzensmann und Stifter (Sch.-M. 162).

[53] Diese genaue Analyse der malerischen Eigenschaften war notwendig. Nur daraus, daß Thode diese charakteristische Seite völlig übersehen hat, läßt es sich erklären, daß er die Folge Dürer zuschreiben konnte (Jb. XXI).

[54] Gurlitt Rep. XVIII, 112 mit Beziehung auf eine Zahlung an Dürer 1503.

[55] Kurtzgefaßte historische Nachrichten von der Schloß- und Academischen Stiftskirche. ed. Wernsdorff Wittenberg 1717, p. 148. Ob es dieselben sind, die Hainhofer (Reisen nach Innsbruck und Dresden, ed. Doering, Eitelbergers Quellenschriften N. F. X, p. 169) schon 1629 in der Kunstkammer sah, ist nicht sicher. Nachweisbar in der Kunstkammer sind sie erst 1640, cf. Woermanns Dresdener Katalog.

[56] Die bezügliche Angabe des Katalogs ist nicht ganz richtig, es sind dieselben sechs Szenen, es fehlt die Tempelszene. Eine zweite, mir nicht bekannte Folge von Kopieen befindet sich nach Rieffel an einer Orgelempore der Schloßkirche zu Dessau.

[57] Die Bilder heißen im Katalog ganz richtig «Werkstatt Dürers». Wer soll sie aber dort gemalt haben? Rieffel hat schon 1897 die richtige Antwort gegeben, die das größte Verdienst seiner so wichtigen Gr.-Studien ausmacht. Diese Bestimmung ist der Schlüssel geworden für die unerkannten Frühwerke. Wenn der Katalog diese Bestimmung ablehnt, so geht aus seiner Bemerkung: «vielmehr gehören die Bilder sicher der Schule, ja der Werkstatt Dürers an» hervor, daß es nur geschah, weil man damals über den Zusammenhang Grünewalds mit Dürer noch im Unklaren war. Schon Woltmann und Janitschek hatten freilich auf den Zusammenhang des Isenheimer Altars mit Dürer hingewiesen. Die Einzelfigur des Antonius, um nur diese zu nennen, läßt tatsächlich über den bestimmten Zusammenhang gar keinen Zweifel. Und schon Rieffel hat dann eine weitere Fülle von Beweisen dafür beigebracht. Leider ist sein wichtiger, in einer unbedeutenden Zeitschrift erschienener Aufsatz viel zu wenig beachtet worden. Speziell die Kolmarer Lokalforschung scheint von ihm heute noch keine Ahnung zu haben. Thiemes Taufe auf Schäufelein war ein arger Hieb daneben, schon aus dem einfachen Grunde, weil die Bilder viel zu bedeutend sind für diesen laffen Patron. Auch der behauptete Zusammenhang mit dem Veiter Altar besteht nicht. Man ist

denn auch allgemein von dieser Bestimmung abgekommen. Sie war nur möglich, weil man die Meister dritten und vierten Ranges besser kannte, als einen ersten Ranges. Ich bitte vor allem, Rieffels eingehenden Beweis nachzulesen. Thode hat nämlich (Jb. XXI) Dürers Autorschaft behauptet. Seine wortreiche und weitschweifige Beweisführung läuft im wesentlichen darauf hinaus, nur ein so bedeutender Meister wie Dürer könne die Folge gemalt haben. Grünewald war aber ein ebenso bedeutender Meister, als Maler sogar größer als Dürer. Die malerischen, koloristischen und technischen Qualitäten sprechen daher in erster Linie gegen Dürer. Thode muß selbst zugeben, das Kolorit sei nicht dürerisch. Es sind aber nicht etwa auch nur die Entwürfe von Dürer. Der ganze Mensch, dessen persönlichste Auffassung, dessen persönlichstes Empfinden aus jedem Blick, jeder Miene, jeder Geste wie aus ganz unverkennbaren Eigenheiten spricht, ist nicht Dürer sondern Grünewald. Ich habe Thodes viele Vergleiche bis ins Einzelnste nachgeprüft und jeder hat mich nur mehr überzeugt, daß nur Grünewald in Dürers Werkstatt der Urheber sein kann. Vor allem hat Thode den engen Zusammenhang der Folge mit dem Dominikusaltar ganz übersehen, der allein schon Dürer ausschließt.

Auch Kautzsch hat dann in einem Vortrag auf dem Lübecker Kongreß gegen diese und andere Gr.-Bestimmungen Rieffels plaidiert. (Offizieller Bericht 1900. p. 96. Nürnberg s. a.). Er gibt eine vollkommen zutreffende allgemeine Charakteristik Grünewalds wie Dürers mit Betonung ihrer grundsätzlichen Verschiedenheit. Er übersieht nur, daß der «Maler und Kolorist» sehr wohl zu dem «Plastiker» in die Schule gegangen sein kann, und tatsächlich gegangen ist, was aus einer ganzen Reihe von Werken, auch dem Isenheimer Altar, gefolgert werden muß; daß vor und nach der Dresdener Folge Werke liegen, die eine unlösliche Kette bilden. Sein Hauptfehler ist aber, daß er der Charakteristik Gr.'s ein Bild zugrunde legt, das dafür am wenigsten geeignet, die Baseler Kreuzigung. Dies Bild ist nämlich, wie die genaue Prüfung des Originals unzweifelhaft lehrt, halb fertig eine Zeit lang liegen geblieben und erst später vollendet worden. Unterschiede der Formensprache und Technik lassen das deutlich erkennen. Die frühern Partieen knüpfen durchaus an die Dresdener Bilder an, die spätern stehen den spätern Teilen des Isenheimer Altars nahe. Dieses so eigentümlich zwiespältige Werk kann also nicht zum Ausgangspunkt genommen werden. Kautzsch setzt das Bild auch, nach der gotischen Rüstung, zu früh an. Zeitbestimmungen nach der Tracht sind schon an sich bedenklich. Angenommen, es lassen sich morgen zwei Herren porträtieren, der eine ein élégant mit langen spitzen Schuhen, der andere ein Vernünftiger mit breiten Reformschuhen. Im Jahre 3000 kommt ein Kunsthistoriker und beweist aus den Stiefeln, die Bilder müßten «nach der Tracht» mindestens zehn Jahre auseinander liegen. Moden haben niemals mit einem Schlage gewechselt. Bei einem so eigenwilligen Künstler gar wie Gr. können wir absolut aus der gotischen Rüstung nichts folgern. Haben doch auf dem Isenheimer Altar die Wächter am Grabe noch spitze Schuhe. Kautzschs Gegenüberstellung von Dürer und Gr. berücksichtigt, so feinsinnig sie ist, nicht genügend das Moment der Entwicklung und Temperament und Empfindung des Menschen, der hinter den Werken steht, sonst hätte er den Charakter der Todeszeichnungen wohl nicht verkannt und die unmittelbare Verbindung zwischen den Bildern in Darmstadt, Dresden und Basel. Bei den Bildern in Aschaffenburg und Gotha ist er, wie Thode, der Wahrheit nahe gekommen, ohne den Zusammenhang ganz zu erkennen. Ausgegangen ist Gr. nicht vom Mittelrhein und vom Hausbuchmeister, er hat sich nur zu einer bestimmten Zeit mit seiner Sphäre berührt (siehe unten).

Da Rieffel unglaublicherweise sich von Thode hat bereden lassen, seine eigenen frühern richtigen Bestimmungen umzustoßen, muß ich mit um so größerem Nachdruck die Dresdener Folge und die damit zusammenhängenden Werke für Gr. in Anspruch nehmen. —

Es ist hier der Ort, in Kürze auf die Jugendwerke Cranachs einzugehen. Flechsig hat neuerdings (Cranachstudien I, Leipzig 1900) mit Recht ans helle Licht gerückt, wie lächerlich die Bezeichnung von Werken des 40- oder gar 50jährigen als «Jugendwerke» war. Man kannte eben nichts vor 1504. Nachdem durch eine Bestimmung Rieffels aber einmal ein Strahl in das Dunkel gefallen, lichtet es sich jetzt mehr und mehr. Von Cranachs Vater, bei dem er lernte, wissen wir noch nichts. Durch Gunderam (cf. Schuchardt I, 19) erfahren wir, daß er bei ihm «artem graphicam» lernte. Sollte das nicht heißen: reißen für den Holzschnitt und Stechen und daß der Alte ein Goldschmied gewesen? Ich möchte es glauben. Holzschnitte spielen grade unter den frühesten, jetzt erkannten Werken und noch weiterhin eine große Rolle. Dazu sind die frühsten, mir bekannten Bilder Cranachs so eminent goldschmiedsmäßig, wie wenige deutsche überhaupt. Es sind die vier Marienszenen bei Kaufmann in Berlin und die Verkündigung in St. Jakob in Augsburg (Klassischer Bilderschatz Nr. 638, 645, 1090 irrig als Gr.). Sie erhalten ihr Gepräge in erster Linie durch die krause, phantasievolle, alles überspinnende Goldschmiedsornamentik. Dazu spricht aus ihnen ganz die heitre, kindliche Naivetät, die für Cranachs beste Werke, wie die viel genannte und abgebildete Ruhe auf der Flucht in Berlin, bezeichnend ist. Daß die Putten auf den genannten Bildern, dem Berliner und den bekannten Holzschnitten von 1506 und 1509 (cf. besonders Lippmann 23) einen Vater haben, scheint mir fraglos. Ich möchte deshalb gegen Friedländer und Flechsig behaupten, daß Rieffel auch hier richtig gesehen. Die Typen haben durchaus ihre Nachkommen unter den spätern (vgl. besonders die Augsburger Maria mit der Schleißheimer), und die Formensprache in der Gewandung ist für mein Empfinden so cranachisch wie nur möglich. Friedländer wollte ja zuerst auch an den Schleißheimer Kruzifixus nicht glauben, den er jetzt als Cranach anerkennt. Die ganz hart gesottenen Skeptiker bitte ich aber, zum Ueberfluß doch die köstliche Rahmung auf dem jüngst von Dodgson publizierten Holzschnitt des h. Stephan von 1502 zu vergleichen. (Jb. XXIV, 284). Dies Geschlinge von knorrigen, krausen, krummen Stämmen und Aesten, Drachen, von denen einer humorvoll aus den Ohren eine Kravatte gebunden hat, und Putten, von denen einer eine ellenlange Flöte bläst, ist doch wohl Sprudel vom selben Sprudel. Das ist die frühste, bis jetzt bekannte Phase. Dann ein jäher Wechsel, ein fremder Dämon fährt in den humorvollen, kindlichen Märchenerzähler, wie ein durch den Weltenraum sausender Komet kleinere Gestirne aus ihrer Bahn wirft. Dieser Dämon war Grünewald. Nur so und nicht aus der alten Phrase einer «Sturm- und Drangperiode» erklärt sich die folgende Gruppe, die beiden von Flechsig und Friedländer abgebildeten Kreuzigungen (Jb. XXIII, 228), eine von 1502, die andere von Flechsig zu früh angesetzt, die beiden von Dodgson publizierten Kruzifixus-Holzschnitte und das Schleißheimer Bild. (Nebenbei möchte ich mich auf das Lebhafteste dem Wunsche Flechsigs anschließen, daß dies wichtige Bild recht bald nach München kommt nebst einigen andern, die es längst verdienen). Weil man früher eine große Konfusion zwischen Cranach und Gr. angerichtet, glaubt man nun, sie könnten überhaupt nie etwas miteinander zu tun gehabt haben. Wie wäre es denn aber zu erklären, daß ein so feiner Kenner wie Bayersdorfer diese Bilder auf Gr. taufte? Der unmittelbarste, stärkste

Einfluß, der Cranach wie ein Fieber packte und schüttelte, liegt klar zutage. Konnte es anders sein, wo ein elementarer Geist von größtem Kaliber und ein nicht unbegabtes Talent sich berührten, aus dem nur zu bald ein Universalgeschäftsmann werden sollte, dessen «Schnelligkeit» die Zeitgenossen und sogar seine Grabschrift rühmen. Die war aber von derselben Art, wie die Fixigkeit, in der Unkel Bräsig Korl Havermann über war, grundverschieden von der rasch genialen Konzeption und von Leben zitternden Durchführung großer Geister, wie Gr. oder Velazquez. In diesen Werken Cranachs schreit eine wilde, maßlose Leidenschaft, eine Pathetik, die manche Forscher, wie Woermann (Zfbk. N. F. XI) und Michaelson (L. Cranach. Leipzig 1902) den cranachschen Ursprung zu erkennen verhinderte. Aber dies Schreien ist nicht echt, es ist Kunst aus zweiter Hand, diese kühnen Konzeptionen, diese leidenschaftlichen Empfindungen, diese freie Formensprache sind geborgt, sind wie alle Kunst aus zweiter Hand übertrieben, karikiert, ohne Ueberzeugungskraft. Wir kennen diese erregten, ausdrucksvollen Köpfe, diese gesteigerten Ausdrucksmotive der Hände, diese frei bewegte Gewandung, diese mächtigen Knoten, oder werden entsprechende bewegte Szenen sehr bald kennen lernen. Die Schleißheimer Kreuzigung und das Kanonbild sind 1503 datiert. 1503 war Cranach urkundlich in Nürnberg, wo Gr. damals tätig war. Es läßt sich auch verfolgen, wie 1502 noch Eignes mit dem Fremden sich mischt, 1503 in den zwei Kruzifixusholzschnitten nur das Echo, in dem Bild schon wieder mehr Selbständiges und ein Klang von Dürer. In den Porträts des Professorenpaares Reuß aus diesem Jahre in Nürnberg und Rudolstadt ebbt es ab. Daß die Porträts als Gegenstücke zusammengehören, war wohl jedem klar, der sie jüngst auf der Erfurter Ausstellung sah. Von dem Wiener Valentinsbild sehe ich ab, da ich keine deutliche Erinnerung mehr habe und mir keine Abb. zugänglich. 1504 oder später kopierte Cranach, wie wir sahen, Gr.'s Marienszenen. Ein Nachklang davon ist in dem von Dodgson abgebildeten Holzschnitt. Dürer gewann dann Macht über Meister Lucas. Aber noch im «Wilden Mann» ist ein Rest des Fiebers. Wer diesen Zusammenhang erkannt hat, wird sich hüten, vor solchen Werken Worte wie «groß» oder «genial» zu profanieren, die kürzlich zu lesen waren. — Der von Friedländer publizierten Zeichnung glaube ich noch zwei m. W. unerkannte hinzufügen zu können: die Marter der Barbara und Katharina in Pest (Sch.-M. 814) und die Reiterin in Dresden (Térey 83).

[58] Ich benutzte das sehr seltene Buch in dem Exemplar des Berliner Kupferstichkabinetts. Die Holzschnitte heißen traditionell Dürer. Sein Monogramm als Werkstattzeichen kommt aber erst in späteren Ausgaben vor. Schon Thausing (I, 276) sprach sich entschieden gegen Dürers Autorschaft aus. Schmidt (Rep. XVI, 306) dachte an Schäuffelein, Rieffel (Rep. XV) an Kulmbach. Später widerrief er dies aber, da er den Zusammenhang mit den Darmstädter Bildern erkannte. Er entschied sich aber nicht, ob Grünewald oder «Meister der Bergmannschen Offizin». Auch Friedländer erkannte darin den Stil des sog. «Meisters der Bergmannschen Offizin», in dem er ja Dürer sieht, wie wir dargelegt, mit Unrecht. Der engste stilistische Zusammenhang der Schnitte mit den genannten Frühwerken Grünewalds, dazu der Dresdner Folge, liegt für jeden, der den Vergleich anstellt, auf der Hand. Ich bitte insbesondere folgendes zu vergleichen: den Typus der Brigitte mit der Maria der Darmstädter Beweinung, den verschiedenen Marien in Dresden; den schielenden Christus, die Mönche und Engel mit den Darmstädter; den knieenden Stifter mit dem Porträt Brants; das Rankenwerk mit dem der (gleich zu besprechenden) Celtesbücher; den schreibenden Geistlichen und den Johannes auf Pathmos in Aschaffen-

burg (cf. Kap. 3), den Krieger ganz rechts auf dem Bl. vor dem 2. Buch mit dem «Gewalttätigen» des Stichs (der **nicht** von Dürer), die Geistlichen auf dem Bl. vor dem 3. Buch mit den Schriftgelehrten. Dresden und dem Geistlichen der Nürnberger Scheibe; namentlich den Kruzifixus mit Darmstadt und Dresden (Johannes dasselbe Motiv wie Darmstadt, Beweinung!), den Ritt der Brigitte mit der Dresdner Flucht, die Teufel vor dem 8. Buch mit denen in Straßburg Alt-St. Peter und in den Basler Illustrationen. Einmal findet sich eine Anlehnung an Dürers Spaziergang.

[59] Schon von Rieffel gebührend hervorgehoben.

[60] Thausing hat mit diesen Schnitten eine Handzeichnungsfolge aus dem Leben des Benedikt in verschiedenen Sammlungen zusammengenannt. Nur drei davon sind mir bekannt. Sie zeigen einen zwischen Dürer und Grünewald stehenden Stil, er am ehesten auf einen von beiden abhängigen Nürnberger schließen läßt. Es wird im 5. Kap. noch einmal darauf zurückzukommen sein. Sicher sind sie weder von Dürer noch von Gr.

[61] Heller Nr. 2064 - 68, 2088/9. Entgegen der älteren Tradition sprach sich schon Thausing (I, 276) wegen der losen, lockren Formgebung und da das Monogramm Dürers erst in der 3. Ausgabe, entschieden gegen diesen aus. Schmidt dachte auch hier an Schäuffelein. Friedländer aber erkannte einerseits die Stileinheit mit dem «Meister der Bergmannschen Offizin», Rieffel andrerseits mit Gr. Das Zusammentreffen und Zusammenfallen beider hier schließt für mich eben den Ring des Identitätsbeweises.

[62] cf. Wustmann Zfbk XXII, 192. Ich kann mich Rieffel nicht anschließen, wenn er in dem lockigen Jüngling Gr. und nicht Dürer erkennen will. cf. Gr.'s Jugendporträt bei Sandrart. – Der Alte hinten scheint mir große Aehnlichkeit zu besitzen mit dem Unbekannten, den Dürer 1520 porträtierte (Louvre.).

[63] Friedländer wollte auch in den 1502 erschienenen «Quattuor libri amorum» des Celtes den «Meister der Bergmannschen Offizin» erkennen. Wie der Vergleich des Titelblattes, Celtes überreicht Max sein Buch, mit dem der Roswitha schlagend zeigt, haben wir hier eine andre Hand, eben Dürer, wie auch Thausing erkannte. Dürer ist das reiche Rahmen- und Rankenwerk mit den auf Mantegna zurückgehenden Festons, die energische, feste, plastische Modellierung, die lineare, frontal-symmetrische Komposition. Wo aber ist die Fülle des Lichtes? Ebenso unverkennbar ist Dürer in den Typen und plastischen Formen von Apoll und Daphne. Die übrigen sind von geringeren Werkstatthänden, aber nicht von Wolgemut (Thausing auf Grund seiner abstrusen Hypothese), die Allegorie auf Celtes und die Philosophie, diese nach Dürers Entwurf, vielleicht von Kulmbach (nicht Schäuffelein, wie Schmidt wollte), möglicherweise auch von einem der Kulmbach so nah verwandten Traut.

[64] Auch Baldungs Anteil erkannte Rieffel zuerst (Rep. XV), damals hielt er aber die Judithszenen noch irrig für Dürer. Noch viel weniger sind sie von Kulmbach, wie Schmidt (Rep. XIX, 118) glaubt. Hier hat er aber richtig erkannt, daß die meisten Schnitte von Baldung herrühren und nicht von Schäuffelein, wie er früher (Rep. XVI) angenommen.

[65] Auch hier herrscht wenig Einigkeit über den Anteil der verschiedenen Schüler Dürers. Nach zwei bezeichneten sind die meisten großen Blätter von Schäuffelein: Titel, die blattgroße Passion, außer 21 v, 51 v, 65 r, 54 r. Von Baldung: die Kreuzigung 65 r, die Annagelung 51 v, die Kreuzaufrichtung 54 r, der Schmerzensmann. Ueber diesen besonders hat man sich nicht einigen können. Janitschek (Rep. XV) gab ihn Kulmbach, Schmidt (Rep. XVI) Schäuffelein, später aber (Rep. XIX) Baldung, was ich, gegen Rieffel (Grünewald), für das Richtige halte. Die kleinen Blätter sind

z. T. von Baldung, z. T. von Kulmbach. Rieffel erkannte überhaupt den Anteil Gr's.

[66] Für die Marter erkannte dies schon Rieffel, für die beiden andern, stofflich noch unerklärten, sehr wahrscheinlich zusammengehörenden, ist es aber ebenso zweifellos. Der bohrende Scherge auf der Marter beweist nicht, daß die Dresdner Folge, wo er in der Annagelung in anderer Wendung vorkommt, von Dürer, sondern umgekehrt, daß beide von Gr. Und ebenso ergibt sich aus der Verwandtschaft des Reiters mit dem Landsknecht zu der Zeichnung des Liebespaares (L. 3) in Berlin, daß beide von Gr. Für die Marter verweise ich auf Rieffels Beweisführung. B. 127 und B. 131 fallen aus den sicher Dürerischen dieser Gruppe entschieden heraus durch folgende stilistische Eigentümlichkeiten: sie haben andre Proportionen, namentlich undürerische kleine schmale Köpfe. Der Vergleich mit dem ebenso dramatischen Simson lehrt, daß dort ein andres Temperament, eine viel rasendere, wildere Leidenschaft, eine das Ganze durchzitternde Erregung, die Dürer fremd. Weiter eine weniger markige, plastisch heraustreibende Modellierung und eine Lichtfülle, die zusammen mit dem Uebrigen deutlich sagt, wer der Urheber. Zu den übereinander geworfenen, grinsenden Rittern bitte ich eine ähnliche Szene im Narrenschiff und die Auferstehung des Isenheimer Altars zu vergleichen. Da sie aber sicher von Gr. in Dürers Werkstatt gearbeitet sind, so finden die Anlehnungen an Mantegna in den zwei Weibern und den Rüstungen ihre Erklärung. Die Wildheit dieser Furien ist gar nicht mantegnesk und ebenso wenig dürerisch, bei dem die Leidenschaft immer mehr aus dem Verstand und dem Willen kommt, als so rein aus dem Temperament und dem Blut.

[67] Daß er nicht von Dürer sein könne, fühlten schon Janitschek und Schmidt, sie rieten auf Kulmbach, Schäuffelein und Baldung, weil sie nicht an einen Zusammenhang Gr.'s mit Dürer dachten. Rieffel traf auch hier das Richtige. Er ist sehr selten. Mir sind Exemplare in Berlin und München bekannt. Abb. in Hirth-Muther, Meisterholzschnitte Nr. 52.

[68] Schon Heinecken bemerkte ihre Zusammengehörigkeit, Retberg und Hausmann trauten dem dürerschen Ursprung nicht, obwohl Bartsch und Passavant sie aufgenommen hatten. Gegen beide als Dürer haben sich Burckhardt und Harck (Mitt. d. österr. Inst. f. Geschichtsforschung I, 586) ausgesprochen. Rieffel hat dann in B. 92 Gr. erkannt, Weisbach B. 81 dem «Meister der Bergmannschen Offizin» gegeben. Wieder schließt sich der Ring! B. 81 wird auch von Koehler nicht anerkannt. Er ist bisher nur in drei Exemplaren bekannt, in Wien (Hofbibliothek), Dresden und Paris (Nationalbibliothek). Ich beschreibe das Pariser Exemplar nach der Abb. von Amand-Durant. Auf dem Wiener sollen sogar Reste eines Monogramms, eines M(!) oder W, vorhanden sein.

[69] cf. Anm. 24.

[70] Richter, Scritti letterari da Lionardo da Vinci, London 1883, I, 172. Die folgende Stelle I, 182.

[71] Gauricus, De Sculptura ed. Brockhaus, Leipzig 1886, p. 131.

[72] cf. auch zu dieser wie den folgenden Anm. 24. Von Rieffel als Gr. erkannt. Er verweist auf die frappante Uebereinstimmung der Strichführung mit dem Sebastiansholzschnitt. Die ganze Gruppe gehört auf das Engste zusammen. Die Münchener, Berliner und Wiener Zeichnung sind unbezeichnet, die Frankfurter trägt ein falsches Dürer-Monogramm.

[73] Abb. als Dürer Jb. XVIII. Ich bitte, um den Unterschied seiner Auffassung und Formensprache zu sehen, immer wieder den Reiter im Louvre (L. 304) zu vergleichen.

[74] Abb. als Dürer (aber mit Zweifel) bei Lippmann Nr. 193, als Bal-

dung bei Térey Nr. 94. Im III. Band erkannte er wenigstens, daß die eng damit zusammenhängende Wiener Zeichnung nicht von Baldung, sondern von Gr. Dies hat für die Frankfurter zuerst Rieffel entschieden ausgesprochen. Das Dürer-Monogramm ist bestimmt von fremder Hand mit anderer Tinte aufgesetzt.

[75] Nachdem Eye zuerst die Zeichnung für Dürer in Anspruch genommen, ist viel davon die Rede gewesen, namentlich weil man sich über eine Kopie in Stuttgart nicht einigen konnte, die durch Aufziehen auf Holz und Firnis einem Holzschnitt ähnlich geworden ist. Das Dürer-Monogramm darauf und das Datum sind Fälschung, wie wahrscheinlich die ganze Kopie in betrügerischer Absicht angefertigt. Mit Erfolg, denn Retberg z. B. führt sie (Anzeiger f. Kunde d. deutschen Vorzeit 1855, 314) als Holzschnitt Dürers und die Zeichnung als Studie dazu an. Noch neuerdings haben Schmid (Rep. XXI, 309) und Burckhardt (Kunstchronik N. F. IV, 169) sich für Dürer erklärt. Gegen ihn aber sprachen sich Waagen (Wien II, 158), Thausing (Zahns Jb. II, 216), Stiassny (Zfbk. XXIV, 291 und N. F. VIII, 56) und Seidlitz (Rep. XXI, 467) aus, z. T. ohne die künstlerische Bedeutung zu würdigen (Waagen, Thausing). Baldung wurde nun Lückenbüßer, weil man an Gr. nicht dachte oder ihn zu wenig kannte. Schon Eisenmann (Meyers Lex. II, 624) war aber von Baldungs Urheberschaft nicht überzeugt, ebenso Bach (Kunstchronik N. F. V, 383). Rieffel hat auch hier den allein richtigen Namen ausgesprochen. Das Blatt bildet mit den übrigen Todesdarstellungen in den frühen Schnitten, in Hannover, Frankfurt, Dresden eine feste Kette. Bis in die Baumwurzel waltet Gr.'s persönlichste Empfindung (cf. den späten Joseph der Albertina !), und es sollte nicht mehr länger verkannt werden, daß dieselbe Phantasie diese großartige Darstellung und die Versuchung des Antonius in Kolmar geschaffen hat. — Eine gute Abb. Sch.-M. Nr. 44, eine geringere Térey Nr. 250.

[76] Die, welche geneigt sind, Baldung auf Kosten Gr.'s zu überschätzen, bitte ich, doch ja hier Original und Kopie zu vergleichen. Wie ist bei Baldung eine kalte, derbe, nüchterne Energie in eine ihm innerlich so fremde Welt naivster Anschauung und Empfindung hineingetragen, wie ist, was bei Gr. eminenter Ausdruck, zur Grimasse, die Weichheit der Modellierung trocken und matt geworden! Térey hat natürlich auch hier Baldung Ehre erwiesen, die ihm nicht gebührt. Abb. T. 203. Schmid hat, von der Opposition gegen diese Bestimmung ausgehend, Gr.'s Urheberschaft ganz sonderbar verkannt, obwohl er selbst sagt, ihm sei derartiges noch am ehesten zuzutrauen (Rep. XXI, 312). Er denkt an einen Niederländer. Bosch war aber nicht der einzige im Norden, der Spukgesichte mit geistreicher Charakteristik malte, sondern Gr. tat das eben auch. Auch bei dem Aschaffenburger Triptychon (cf. folg. Kap.) hat man absolut Niederländisches finden wollen. Dort haben wir die Weiterentwicklung des hier Angebahnten in Auffassung wie Technik. — Rieffel und Stiassny (Zfbk. N. F. IX, 54) haben dann Gr. zu seinem Recht verholfen.

[77] Am wenigsten hat Cranach jemals irgend etwas von gleicher technischer Freiheit und Kühnheit hervorgebracht, ganz abgesehen von der dämonischen Phantasie, die er nicht hatte. Obwohl sein Holzschnitt des gleichen Stoffes keineswegs unbedeutend (Lippmann 2). Die seelische Empfindung, die Gewandung sind ganz anders, die Dämonen Geschöpfe einer ganz andern Phantasie. Und das unter Gr.'s Einfluß 1503 gemalte Schleißheimer Bild ist in seiner zähglatten Technik das Gegenteil von dem Kölner. Niedermayer hat dies nämlich für ein Schulbild Cranachs erklärt. Schulbild mit d e m Können! Das Bild ist schlecht erhalten und d a r f n i c h t n a c h d e r P h o t o g r a p h i e b e u r t e i l t w e r d e n. Gr.'s Hand

hat zuerst Scheibler erkannt, dem sich Reber anschloß (Gesch. d. Malerei 1894, p. 248). Janitschek glaubte, es sei vielleicht ein Werkstattbild der mittleren Zeit. Ihn täuschte die schlechte Erhaltung. Rieffel hatte es nicht deutlich in Erinnerung und Schmid gab es, nach der Photographie, einem andern unbekannten Maler des Aschaffenburger Kreises. Friedländer endlich sprach es Gr. ab wegen des Faltenwurfs (Rep. XVII, 474). Dieser wie die breiten Hände haben aber ihre stilistische Weiterentwicklung in den Aschaffenburger Bildern der folgenden Periode. — Ungenügend photographiert von Schmitz.

Hier muß noch von einem Bilde die Rede sein, das, wie den meisten Freunden Gr.'s, auch mir einiges Kopfzerbrechen verursacht hat, von der Kreuzaufrichtung des Wiener Hofmuseums (Nr. 1417). Namhafte Kenner, wie Scheibler (Rep. X, 282) und Bayersdorfer haben davor den Namen Gr. ausgesprochen. Und steht man vor dem in jeder Hinsicht außergewöhnlichen Bilde, ohne den Isenheimer Altar genau im Kopf und einen Ueberblick über das gesamte Werk Gr.'s zu haben, so meint man allerdings, diese rücksichtslose Kraft, die uns mitten in den Bauernkrieg versetzt, diese wilden Gestalten mit den fürchterlichen Fäusten, diese Gäule mit den melancholischen Augen, dieser Christus in kühner Verkürzung, dieses aus der Höhe niederflutende Licht, in dem er modelliert, das die Gruppe um Maria verklärt, das Helldunkel mit einem Wort, die ungemein temperamentvolle, flüssige, an Rubens erinnernde Pinselführung — all das, glaubt man, könne nur Gr. gemacht haben. Auch bei näherm Vergleich könnte dieser Christus in Typus wie Formgefühl die Weiterentwicklung des Dresdener darstellen. Auch andere Einzelheiten sind grünewaldisch, wie das Spiel der Hände bei Johannes, Maria, den Reitern. Es gibt aber in Gr.'s Entwicklung keine Stelle, an der das Bild als Ganzes sich überzeugend einreihen ließe. Die breiten Typen mit den glotzenden Augen, die Faltengebung, die Landschaft, der stark plebejische Zug im Ganzen berühren je länger je mehr fremdartig, und man erkennt in Charakteristik wie malerischer Behandlung die Reflexe des großen Meisters, nicht diesen selbst. Das Effektvolle dieser Beleuchtung, das Karikierte der Formensprache erklären sich als Kunst aus zweiter Hand. So hat denn auch Bayersdorfer seine Ansicht später geändert und B. Beham vorgeschlagen, worin ihm Rieffel zugestimmt hat. Tatsächlich findet sich dieser Name schon in Mechels Kat. von 1783. Das Bild hatte, wie man noch deutlich sehen kann, ursprünglich Lünettenform und ist erst durch Anstückung zum Rechteck geworden. Es stammt aus der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm unter dem Namen Lucas v. Leyden (Inventar von 1659). Niederländisch ist es nun bestimmt nicht, wenn auch Engerth in seinen an blödsinnigen Taufen überreichen Katalog diese Bezeichnung aufgenommen hat. Janitschek (p. 394) führt es unter den namenlosen Werken aus der Nachfolge Gr.'s auf. Schmid sprach sich gegen Gr. aus, wollte aber eine nahe Beziehung zu dem Kölner Antonius bemerken. Dem hat jedoch schon Friedländer (Rep. XVII, 474) mit Recht widersprochen. Man hat sich dann ziemlich geeinigt auf Beham, wobei es allerdings von einigen, wie Bayersdorfer und Rieffel, dem Bartel, von andern, wie Schmidt (Zfbk. N. F. III, 117 und Rep. XX, 477) dem Hans Sebald gegeben wird. Eine Entscheidung ist nicht ganz leicht, da es an geeignetem Vergleichsmaterial fehlt. B. Behams sicheres Münchener Bild zeigt einen durch venezianischen Einfluß vollkommen veränderten Stil und m. E. ein Temperament, das mit dem des Wiener Bildes nicht wohl vereinbar. Rieffel hat auf eine (sehr verdorbene) Kohlezeichnung des Dresdener Kabinetts aufmerksam gemacht, die Térey irrig als Baldung abgebildet hat (Nr. 81; außerdem in Woer-

manns Handzeichnungswerk II, 8). Dieser Kopf hat die größte Aehnlichkeit mit einem der Reiter in Wien und in dem glühenden Blick, der Verve der Faktur einen stark grünewaldschen Zug. Er überzeugt aber auf die Dauer ebensowenig von dessen Urheberschaft wie das Wiener Bild. Vergleicht man andrerseits beide mit H. S. Behams Selbstporträt in der Albertina (Zeichnung von 1549, Abb. bei Woltmann-Woermann und Janitschek) sowie manchen seiner Stiche, so möchte man hier wohl am ehesten die gleiche wilde und derbe Art finden. Außerdem ist mir aber noch ein Gemälde bekannt, das mit einer andern Gruppe des Wiener Bildes und mit seinem Helldunkel die nächste Verwandtschaft hat, die h. Ottilie der Karlsruher Galerie (Nr. 104. Phot. Bruckmann). Vergleicht man diese Figur, den Gestus ihrer Hände, den Baumschlag, die Belichtung der Landschaft mit der Mariengruppe, so wird man genau denselben Reflex von Gr. gewahren. Dieses Bild heißt dort, mit geringem Zweifel, B. Beham. So würden wir also doch wieder eher auf den jüngern Bruder geführt. Gegen beide Behams erheben sich aber chronologische Bedenken. Sebald ist 1500, Bartel erst 1502 geboren. In Nürnberg können sie also, soweit wir bis jetzt Gr. verfolgen können, dessen Einfluß nicht erfahren haben. Dieser erscheint mir aber in dem Wiener wie Karlsruher Bild evident. Es fragt sich nun, ob das Karlsruher wirklich von B. Beham. Koetschau (Bartel Beham und der Meister des Meßkircher Altars. Leipziger Dissertation, Straßburg 1893, p. 94) führt diesen wie die zugehörigen Flügel (die mir nicht so genau in Erinnerung) unter den dem Meister von Meßkirch verwandten Werken auf. Ich halte diesen mit Koetschau nicht für B. Beham. Seine Hauptwerke sind mir leider aus Autopsie nicht bekannt. Alle aber, die ich bisher von ihm gesehen, in Berlin, Kassel, Nürnberg, Karlsruhe, Stuttgart, haben mich zu der Vermutung eines Zusammenhanges mit Gr. geführt. Damit verknüpft sich mir eine zweite Vermutung: ich glaube, daß der unbekannte Schüler Wolgemuts, welcher 1506—8 im wesentlichen den Schwabacher Altar malte, Thodes «Meister des Schwabacher Altars» (Die Malerschule von Nürnberg, p. 219) der Meister von Meßkirch in einer früheren Schaffensperiode ist, als der uns bisher bekannten um 1520—40. Man vergleiche Thodes Charakteristik mit diesen spätern Werken und man wird überrascht sein, wie sie Wort für Wort zutrifft. Den Namen, das Geburtsjahr, den Geburtsort des Meisters von Meßkirch kennen wir nicht. Es ist lediglich Vermutung, daß er aus dem Oberschwäbischen stamme. So darf wohl die andere Vermutung gewagt werden, daß er in Nürnberg selbst von Wolgemut zu Dürer gekommen und dort noch eine Berührung mit Gr. erfahren und unter beider Einfluß das Wiener und die Karlsruher Bilder gemalt habe. Im Zusammenhang hiermit möchte ich noch auf ein m. W. unbesprochenes Bild der Aschaffenburger Galerie aufmerksam machen, die «fränkisch um 1500» genannte Kreuztragung Nr. 13. Der Katalog setzt sie m. E. zu früh an. Der Aufwand an Bewegung, der doch nicht wirkt, der eigenartige Kolorismus, das Helldunkel erinnern an den Meister von Meßkirch.

Dieser meiner Vermutung über das rätselhafte Wiener Bild werden allerdings nur die beistimmen, welche die Szene aus der Apostelgeschichte (ebenda Nr. 1418, Abb. als Beham Klass. Bilderschatz Nr. 999) mit mir nicht derselben Hand geben. Das Bild ist fraglos geringer, härter und kleinlicher in der Ausführung, das schreiend bunte Kolorit im hellen Licht viel roher, die Charakteristik matter. Außerdem zeigt das Bild aufs stärkste den zersetzenden italienischen Einfluß. Die Lichtbehandlung wie namentlich den schwebenden Gott Vater könnte man ja geneigt sein, ebenfalls auf Gr. zurückzuführen. Sie erinnert aber wie die Landschaft mehr an die Rich-

tung Altdorfers, der das Bild aber sicher ebenso wenig gemalt hat, wie Gr. Der Italismus sowie eine gewisse Verwandtschaft, die das Bild mit dem vorigen immerhin besitzt, könnte auch am ehesten zu B. Beham stimmen, der zweimal in Italien war und dort 1540 starb. Das Phlegma seiner Bildnisse und des Münchner Kreuzbildes kann ich hier eher wiederfinden. Es hieß bei Mechel Ouwater, bei Engerth Altdorfer. Scheibler wollte auch dies Gr. aufbürden. Bayersdorfer, der ihm anfangs zugestimmt, war aber auch hier später der Meinung: Jugendwerk B. Behams. Scheibler, der schon damals bemerkte, 1417 sei Gr. viel gleichartiger als 1418, wird sicher heute auch bei beiden nicht mehr an diesen denken. Darin, daß beide von einer Hand, stimmten ihm Schmidt (Rep. XIII, 278), Bayersdorfer, Rieffel (a. a. O. und Rep. XVIII, 270) und mit Zweifel auch Friedländer (Altdorfer p. 142) bei. Dieser denkt an H. S. Beham. Gegen die Zuschreibung an eine Hand sprachen sich Janitschek (p. 420) und Frimmel aus (Gesch. der Wiener Gemäldesammlungen I, 579). Während Janitschek nur allgemein an einen Nürnberger Dürerschüler denkt, hat Frimmel sich für Feselen ausgesprochen, übereinstimmend mit dem Urteile Waagens (Wien I, 185). Einige Werke, die in Verbindung mit diesen genannt worden sind, kenne ich nicht, will sie aber hier anführen: Stift St. Florian, Geißelung, Dornenkrönung (Schmidt); Salzburg, Kreuzigung (Stiassny, Chronik f. vervielfältigende Kunst III, 36); Hamburg, S. Weber, Vanitas, nach der Abb. bei Térey, Gemälde Baldungs, in dessen Spätstil; Basel, im Besitz D. Burckhardts, Kreuzabnahme. (Friedländer.) — Koetschau hat sich (a. a. O. p. 74) auch mit der Frage auseinandergesetzt, ob der Meister von Meßkirch etwa der Anonymus MA des Besançoner Gebetbuchs, und hat die Frage mit Recht verneint. Der Unbekannte, welcher jene Blätter des Maximilianischen Gebetbuchs mit MA nachträglich signierte, hat jedenfalls damit den «Mathes von Aschaffenburg», unsern Gr. gemeint. Man muß gestehen, nicht ganz ohne Grund. Denn in einem Blatte, wie dem David und Goliath und sogar in vielen Einzelheiten der Formensprache liegen oft verblüffende Aehnlichkeiten vor. Die geistlose Technik, die vielen Kopieen nach italienischen Niellen lassen sich aber mit Gr. nicht vereinen. Giehlow hat denn auch (Wiener Jb. XX) überzeugend in Jörg Breu von Augsburg den Meister jener Blätter nachgewiesen. So möge denn eine m. W. noch unbestimmte Zeichnung von diesem, dem man die Ehre angetan hat, ihn mit Gr. zu verwechseln, den Beschluß bilden. Es ist das humorvolle Blatt mit der «Aussetzung des Sündenbockes» bei Graf Wilczek in Wien (Sch.-M. Nr. 771).

[78] Thode Jb. XXI, der der Wahrheit ganz nahe kam in der Erkenntnis des nahen Zusammenhanges zwischen dem Gothaer Bild und dem Aschaffenburger Altar. Den letzten Schritt zu tun, verhinderte ihn seine Verkennung der Jugendwerke Gr.'s.

[79] Alter Katalog Nr. 293. In der Lit. nur erwähnt von Flechsig (Zfbk. 1897) und mir (Memling-Studien p. 106) als dem Hausbuchmeister verwandt. Ich konnte damals das Bild nicht genauer untersuchen.

[80] Wer seinen Wert ganz erkennen will, vergleiche es mit Wolgemuts galligem Doppelporträt in Dessau. Ungenügende Abb. des unsern Zfbk. N. F. VIII und Lehmann, Bildnis bei den altdeutschen Meistern p. 86, wo die Bedeutung gewürdigt. Flechsigs Taufe auf den Hausbuchmeister, für dessen gemaltes Werk er es sogar zum Ausgangspunkt machte, hat von allen Seiten Widerspruch erfahren. cf. Bock, Memling-Studien p. 106. Hachmeister, Der Meister des Amsterdamer Kabinetts und sein Verhältnis zu Albrecht Dürer. Berlin 1897. Thode Jb. XXI. Scheibler möchte es in die Nähe Schüchlins setzen. Die Beziehung zum Hausbuchmeister ist unleugbar vorhanden, aber nur ein Schulzusammenhang, das Lokalkolorit

einer bestimmten Gegend. Die Empfindung ist durchaus verschieden, wie grade die Behandlung desselben Gegenstandes in der Berliner Zeichnung lehrt, und in Kolorit und Technik ist das Bild viel bedeutender als alles, was der Hausbuchmeister gemalt hat. Flechsig erkannte schon die koloristische Verwandtschaft mit dem (gleich folgenden) Aschaffenburger Altar, Thode dann dieselbe Hand wie in diesem und den Zusammenhang mit Gr. Er dachte etwa an dessen Lehrer. Der ist aber am Ober-, nicht am Mittelrhein zu suchen. Es fügt sich vollkommen in die Reihe ein und die, sehr bedeutende, Technik ist die Gr.'s. Das Wappen kann das der Grafen von Hanau sein, leider aber auch noch einer Reihe anderer Geschlechter.

[81] Er stammt aus der Stiftskirche. Die Dimensionen sind noch bedeutender als bei dem Liebespaar, Mittelbild 145 × 105 (jedenfalls bei der neuen Rahmung beschnitten), Flügel 150 × 49. Im alten Katalog (1883) Nr. 270, 271 273, 275, 276 als «Schongauer», was von der Wahrheit nicht gar so weit ab, im Johannes ist noch ein entfernter Zusammenhang mit dessen Stich. Im neuen sehr allgemein «oberrheinisch (?) um 1460», viel zu früh angesetzt. Der Altar ist erwähnt bei Fiorillo, Gesch. der zeichnenden Künste II, 418, bei Flechsig (Zfbk. 1897) und Bock (Memling-Studien p. 105). Vom Hausbuchmeister, wie Flechsig wollte, ist er sicher nicht. Thode hat dann nachdrücklicher auf ihn hingewiesen (Jb. XXI, mit ungenügenden Abb.). Er bemerkt wie Flechsig die koloristische Verwandtschaft mit dem Liebespaar, die auf der Hand liegt, auch die grünewaldschen Elemente. Weil er ihn aber für möglicherweise identisch mit dem angeblich (cf. Anm. 17) 1489 für die Agathakirche gemalten Altar hält, glaubt er, Gr. selbst könne ihn unmöglich gemalt haben. Ich glaube, daß er ihn bestimmt gemalt hat, da jedes Element darin intensivster Gr. und da er eine ganz bestimmte Stelle in der Entwicklung einnimmt. Was es mit dem angeblichen Altar auf sich hat, habe ich oben gesagt. Er kann schon nach den Heiligen gar nicht für eine Agathenkirche gemalt und dem Stile nach nicht 1489 entstanden sein. Uebermalt, wie Rieffel will, ist er nicht, einige Gewänder sind aber gedunkelt und verschmutzt. Ich habe zur Genüge schon die Fäden aufgezeigt, die ihn mit den Bildern in eben dem Saal, in Gotha und Kolmar verbinden, bitte aber außerdem noch die Dresdner Folge (Typus des Kindes mit den Engeln hier, der Schriftgelehrten mit dem Joseph, Johannes, den Hirten hier), die Basler Kreuzigung (die schielenden und blinzelnden Augen, die Landschaft, die Technik) und den Drachen des h. Georg in der Aschaffenburger Schneekapelle zu vergleichen.

[82] Die Zeichnung heißt in Dresden und bei Térey irrig Baldung. So auch Schmid Rep. XXI, 306. Wir haben aber genug Darstellungen desselben Gegenstandes von Baldung, um zu erkennen, daß diese ganz bestimmt nicht von ihm ist. Rieffel hat auch hier das Richtige gesehen. Wenn Kautzsch hier G.'s Temperament nicht erkennen kann, so kennt er dieses Temperament nicht. Ich will ihm auch ein sichres Werk nennen, zu dem sie Beziehung hat: die Verkündigung des Isenheimer Altars.

[83] Die Zeichnung hieß früher «unbekannt», jetzt Kulmbach, eine sehr törichte Taufe. Er hat niemals diese Kraft des Temperaments und der Belebung, diese Breite des Wurfs. Bayersdorfer erkannte den wahren Schöpfer. Rieffel und sogar Kautzsch schlossen sich ihm an. Schmid äußerte keine eigne Meinung.

[84] Riehl, Abhandlungen der Münchner Akademie der Wissenschaften, historische Klasse, 1902, 172. Das in der Tat in Werken koloristisch und malerich Geleistete ist doch wohl das Entscheidende, nicht ob und wieviele andre dadurch zu koloristischen Versuchen angeregt. Außerdem ist Gr.'s Einwirkung auf andre sehr viel größer, als Riehl anzunehmen scheint.

Sein Temperament war so gewaltig und der Schritt, den er vorwärts tat, so groß, daß die meisten, die in seine Nähe kamen, ihm gar nicht zu folgen vermochten, sondern wie Gestirne eines andern Sonnensystems durch einen sie kreuzenden Riesenkometen aus ihrer Bahn geworfen wurden. Von Cranach war in diesem Sinne schon die Rede. Man sehe sich ferner daraufhin einmal Holbeins frühe Passion im Basler Museum an. Baldung, der sich ihm am meisten anschloß, hat doch den Kern seiner malerischen Anschauung und Technik nicht begriffen und den Konflikt des malerischen und zeichnerischen Stils nicht gemeistert. So erlag er gegen Ende seines Lebens völlig dem fremden Ideal und fremden Geschmack, dessen zersetzende Wirkung schon bei Dürer, nicht erst nach Dürer zu spüren. Von Nürnbergern unter Gr.'s Einfluß war schon die Rede. Sehr stark wirkte er auch auf einige Schweizer, wie Leu und Franck.

[85] Bestätigt wurde Guersi erst 1499 cf. den Abdruck der Bulle Innocenz VIII. bei Kraus. II, 718.

[86] Baumgarten (Zfbk. N. F. XIV, 282) hat den Stifter Orliac identifiziert auf Grund des Porträts desselben neben seinem Wappen auf dem Schongauerschen, ebenfalls aus Isenheim stammenden Flügel.

[87] An ältern Nachrichten über den Isenheimer Altar ist kein Mangel. Die Gebweiler Chronik des Hans Stolz (vor 1540, Abdruck Niedermayer) meldet, der 1516 verstorbene Praeceptor Guersi habe «die Staffel auf dem from Altar» aufrichten lassen. Ein Meistername ist nicht genannt. Daß er aber noch ein Jahrhundert lang wohlbekannt war, ersehen wir aus Jobin (1573) und Steinmeyer (1620, Abdruck Naumanns Archiv f. d. zeichnenden Künste II), deren «Mathis von Oschnaburg» niemand anders als Grünewald. Niedermayer behauptet, unter Berufung auf Moßmann (Ed. der Gebweiler Chronik. Kolmar 1844), in einem Ms. des R. Fäsch finde sich derselbe Name nebst einer vollständigen Beschreibung des Altars. Moßmann druckt die Stelle aber nicht ab und sagt auch nicht, wo das Ms. steckt. Tatsächlich ist die Stelle bis heute nicht aufzufinden gewesen. D. Burckhardt war so liebenswürdig, noch einmal extra darnach zu suchen. Noch zu Sandrart drang eine richtige, wenn auch sehr verwehte Kunde. In Eysenach (lat. Ausg. Isenacum) solle noch ein Altarblatt von Gr. sein mit einem «verwunderlichen St. Antonio, worinnen die Gespenster hinter den Fenstern gar artig ausgebildet sein sollen» (die Einzelfigur des Antonius). Im selben Jahrhundert taucht dann der Name Dürer in Verbindung mit dem Altar auf, zuerst in einer wahrscheinlich im Auftrag der französischen Regierung entstandenen Beschreibung des Elsasses (nach 1651, Abdruck Kraus II, 191). In dem Visitationsprotokoll von 1628 ist der Altar nicht genannt, wie Niedermayer behauptet. Im Anfang des XVIII. Jahrhunderts wird in Ichtersheims Elsassischer Topographia (Regensburg 1710, 2. Teil, p. 30) der Altar, aber kein Meister genannt. Erst aus dem Anfang dieses Jahrhunderts stammt die gewöhnlich an erster Stelle aufgeführte urkundliche Notiz des Kolmarer Archivs. Sie ist wahrscheinlich von einem Isenheimer Antoniter geschrieben und beruht auf der Gebweiler Chronik. Denn sie besagt auch nichts weiter, als daß der 1516 verstorbene Guersi die Kirche prächtig ausgeschmückt und u. a. den Hochaltar gestiftet habe. Das Datum 1493 steht nicht, wie bei Niedermayer (Abdruck Rep. VII, p. 145), im Text, sondern am Rande und bezeichnet nicht den Beginn der Arbeit am Altar, sondern den Prioratsantritt des Guersi. Die Fortsetzung der Gebweiler Chronik von Dietler (bis 1723 cf. Moßmann) und darnach die Thanner Franziskanerchronik (ed. Merklen, Kolmar 1864) geben auch den Altar dem «weltberiempten Khünstler Albrecht Dürer, Mahler und Bildhauer zugleich». Auch der unbekannte Verfasser der wichtigsten, ausführlichsten und inter-

essantesten Quelle kam zu dem Resultat: Dürer oder wenigstens ein Zeitgenosse. Es ist die vor 1793 verfaßte «Anzeige der Gemählde und Statuen in der ehemaligen Antonierkirche zu Isenheim im obern Elsaß» auf der Kolmarer Stadtbibliothek (größtenteils abgedruckt bei Niedermayer). Es ist kein gewöhnliches amtliches Inventar, sondern eine förmliche Abhandlung. Mehrfach stehen im Text und am Rand Korrekturen von einer andern Hand, die der Schrift fast den Charakter eines Schulaufsatzes geben. In einer langen Einleitung gibt der Verfasser eine auf Vasari beruhende, im ganzen richtige Skizze der Entwicklung der Malerei seit dem XIII. Jahrhundert. Er spricht von seinen bisherigen Nachforschungen und Untersuchungen über den Meister des Altars, dessen große künstlerische Bedeutung ihm vollkommen klar ist. Er gibt den starken Eindruck mit warmer Freude wieder. Mit dieser «Anzeige» beginnt die wissenschaftliche Behandlung des Isenheimer Altars. Der glückliche Verfasser war in einem Punkte allen späteren voraus: er sah den Altar noch unzerstückt an der ursprünglichen Stelle und in der ursprünglichen Beleuchtung im Chor der Antoniterkirche. Nur auf Grund dieser Beschreibung können wir feststellen, was zum Altare gehörte und was nicht. Die Beurteilung vom klassizistischen Standpunkt ist sehr interessant und, obwohl z. T. einfältig, platt und widerspruchsvoll, doch im ganzen erheblich verständnisvoller als die späterer Koryphäen, z. B. Försters. — Die Ausbeute aus den wirklichen Inventaren der Revolutionszeit ist gering. In einem 1793 noch in der Kirche aufgenommenen (Abdruck Kraus II, 350) ist kein Meister genannt, wieder Dürer in dem Bericht der Kommissäre Marquaire und Karpff von 1794 über Gemälde und Skulpturen im «Musée national» zu Kolmar (Stadtbibliothek). Die Angaben über den Erhaltungszustand haben geringen Wert, da sie häufig mit dem Augenschein nicht übereinstimmen. Wichtiger sind die Skizzen der Rahmen. In einem bisher nicht beachteten, zwischen 1796 und 1803 fallenden, Inventar (ebenda), «État des objets d'art et de curiosité réunis à la bibliothèque de l'École centrale du Département du haut Rhin, à Colmar» taucht auf einmal der Name «Grunwald» wieder auf und zwar in Verbindung mit Teilen des Freiburger Hochaltars von Baldung. Sechs Flügel und die drei großen Statuen des Isenheimer Altars heißen Dürer. Die zwei Flügel des Antonius und Sebastian werden extra aufgeführt, ohne Angabe des Meisters. In einem letzten Inventar von 1828 (ebenda) heißen sieben Flügel und die Skulpturen Dürer, der Sebastian «maître inconnu».

Als die Kunstwissenschaft des XIX. Jahrhunderts sich mit dem Altar zu beschäftigen anfing, hieß er im wesentlichen Dürer; jeder Zweifel an dieser Tradition erregte sogar einen gefährlichen Zorn des damals die Schätze der Stadtbibliothek hütenden Argus. Doch war der Name des wahren Urhebers nicht ganz in Vergessenheit geraten. Man wußte aber nicht mehr genau, welche der vorhandenen Teile dazugehörten. Zuerst beschäftigte sich Engelhardt damit (Kunstblatt 1820, 413). Sieben Flügel heißen Dürer. Kreuzigung, Auferstehung und Beweinung werden für Teile eines andern Altars gehalten und zusammen mit den ebenfalls aus Isenheim stammenden Schongauerschen Flügeln Gr. zugeschrieben. Quandt bemerkte 1846 (Kunstblatt p. 193), die Bilder sprächen ganz gegen Dürers Art, erinnerten vielmehr an Baldung. Passavant (Kunstblatt 1846, 193) erkannte dann ganz richtig, daß der Isenheimer Altar eben der von Jobin und Sandrart genannte, sein Meister also Gr. sei. Er wollte aber selbst nicht recht dran glauben, denn zu der Vorstellung von Gr., die er sich bisher gebildet, wollte der Stil gar nicht passen. Das Jahr 1836 nämlich war das Geburtsjahr einer unheilvollen Konfusion. In der eben eröffneten Münchener Pinakothek präsentierten sich im großen Saale der Altdeutschen

fünf große Altarbilder als Gr. Sie waren eben auf Befehl Ludwigs I. aus dem Aschaffenburger Schloß hierhin gekommen. Dort befanden sie sich seit 1803. Sie stammten aus der Haller Stiftskirche zu St. Moritz, Erasmus und Magdalena. Albrecht von Brandenburg hatte sie beim Zusammenbruch vor der Reformation 1541 der Aschaffenburger Stiftskirche überwiesen. Der reiche aus Halle stammende Gemäldeschatz in Aschaffenburg hieß dort teils Cranach, teils Gr. Passavant selbst hatte nun in einem wahrhaft verhängnisvollen Aufsatz (Kunstblatt 1841, 430) die fünf Münchener Tafeln, mit dem ersten Katalog von 1838, für Werke einer Hand und für Gr. erklärt. Er behauptete, durchaus irrig, sie hätten den Hochaltar der Aschaffenburger Stiftskirche gebildet. Derselben Hand schrieb er Bilder cranachschen Stiles in Aschaffenburg und zwei von Sandrart als Gr. genannte Flügel in Frankfurt zu. (Diese, der Lorenz und Cyriacus des städt. Museums sind tatsächlich von Gr.) Dieser Meinung schlossen sich, unter Zuschreibung noch einer ganzen Reihe cranachscher Werke, Förster, Kugler und Waagen an. Bei dem Ansehen dieser Forscher und der Verbreitung ihrer Handbücher war der Irrtum rasch allgemein verbreitetes Dogma. Von diesem Standpunkt aus beurteilte man nun den Isenheimer Altar. Waagen (Kunstwerke und Künstler in Deutschland II, 315 und Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen p. 281) erklärte sich; 1845 und 62 für Baldung, ebenso Förster 1853 (Geschichte der deutschen Kunst II, 318). Kugler (Geschichte der Malerei II, 514) schwankte sehr unklar, er meint, «mit großer Wahrscheinlichkeit» sei das «rätselhafte» Altarwerk von Baldung, nach «historischer Probabilität» aber von Gr.

Auch als Woltmann anfing, sich mit Gr. zu beschäftigen, war er weit entfernt, die Konfusion zu durchschauen: (Zfbk. I, 257, 1866) Passavants richtige Vermutung (Kunstbl. 1846, 193) wies er ab; die «angeblichen» historischen Nachrichten hätten Gr. und Grien verwechselt. Mit den «sichern Hauptwerken» Gr.'s (dem 1529 datierten Altar in der Haller Stadtkirche von Cranach!) sei der Isenheimer Altar unvereinbar. Mit einem Kompliment an Waagens «unvergleichlichen Kennerblick» wird dieser entschieden Baldung zugeschrieben. Im Jahre 1873 aber wurde es endlich Tag. Woltmann selbst brachte Licht in die verworrene Sache (Zfbk. VIII, 321). Er erkannte, daß der Gr. der Quellen, vor allem Sandrarts, der Meister des Isenheimer Altares sei und nur dieser; daß man bis dahin ganz falsche Vorstellungen mit diesem Namen verknüpft habe; daß der angebliche Gr. der Handbücher «eine vollkommen mythische Figur» sei. Dies ist nun nicht ganz richtig. Woltmann schoß etwas über das Ziel hinaus. So sprach er auch das Münchener Erasmusbild Gr. ab. Dies wurde aber bald darauf (Beil. z. Allg. Ztg. 1874, p. 4911) von Schmidt seinem tatsächlichen Urheber Gr. zurückgegeben. Auch darin irrte Woltmann noch, daß er auch Schülerhände im Isenheimer Altar erkennen wollte. Richtig aber erkannte er das Verhältnis zu Baldung, daß dieser nämlich der Empfangende und Gr. der Gebende. In seinen weitern Arbeiten hob Woltmann dann immer klarer Charakter, Wert und Bedeutung des Altares heraus. Er ist seitdem der Grund- und Eckstein der Forschung. Nur als Kuriosum ist noch anzuführen, daß es Goutzwiller 1886 (L'Art XL, 181, nicht I, wie oft zitiert) fertig brachte, den Stifter Guersi zum Meister, zum «moine artiste» zu machen! Der wirkliche, echte Gr. war also wieder gewonnen. Aber an die Stelle des falschen Dogmas trat die Frage, wer denn nun der fatale Doppelgänger sei. Seit Eisenmanns Taufe (1877) haben wir die «Pseudo-Gr.-Frage». Sie ist heute noch ungelöst. Durch einen neuerlichen Versuch dieser Lösung (durch Flechsig) steht sie unter der richtigeren Bezeichnung «Pseudo-Cranach-Frage» wieder im Vordergrund des Interesses. Auf sie

einzugehen, ist hier nicht der Ort. Darstellungen des Verlaufs der Frage haben Woermann (Kunstchronik N. F. X, 145) und Flechsig (Cranachstudien I, 110) gegeben. —

[88] Von diesem hat sich nichts erhalten, es ist aber nach Analogie ähnlicher großer Altäre jedenfalls vorhanden gewesen. Meine Rekonstruktion nach den Resten und den erhaltenen Beschreibungen war fertig, ehe ich Baumgartens Versuch kennen lernte (Zfbk. N. F. XIV, 282). Die Uebereinstimmung ist nicht wunderbar, da sich diese Rekonstruktion aus den Resten und dem, was uns an andern Altären erhalten, als einzig mögliche ergibt. Leider ist von dem Architektonischen das meiste verloren gegangen. Es wäre aber trotzdem sehr zu wünschen, daß wenigstens der barbarische schwarze Kasten verschwände, der jetzt die Schnitzfiguren zusammenhält, und daß diese in irgend einer der früheren entsprechenderen Weise aufgestellt und nach Baumgartens Vorschlag ein Modell des Ganzen hinzugefügt würde. cf. dessen Abb. der Rekonstruktion. Ich möchte außerdem den beiden ehemal. festen Flügeln einen bessern Platz wünschen. Sie haben jetzt ein störendes Reflexlicht.

[89] Anzeiger für Kunde d. deutschen Vorzeit, p. 370.

[90] Abb. bei Fleurent, Der Isenheimer Altar. Kolmar 1903. Abb. der großen Figuren klassischer Skulpturenschatz Nr. 65, größer und besser in Hausmann, Elsässische und Lothringische Kunstdenkmäler I, des jetzigen Aufbaus bei Fleurent, Baumgarten und Kraus, wo auch eine größere Detailabb. des Hieronymus.

[91] Nagler, Monogrammisten II, 417. Levin in Meyers Künstlerlexikon III, 781. Singer in dessen Fortsetzung I, 121. Gérard, Les Artistes de l'Alsace II, 367. Lübke, Plastik[3] 697. Mone, Anzeiger 1862, 231.

[92] Alles nur in verstümmelten Resten erhalten, der Baldachinrest jetzt ganz blödsinnig oben über das Rechteck gesetzt.

[93] Die jetzt noch auf dem Altar aufgestellten Statuetten des Antonius und Johannes gehören nicht dazu, dieser stammt laut Inventar von 1794 gar nicht aus Isenheim, vielmehr aus Lautenbach. In der «Anzeige» werden verschiedene Figuren in halber Lebensgröße, leider ohne nähere Bezeichnung genannt. Es ist nicht mehr zu entscheiden, was davon etwa erhalten und wo sie im Altar angebracht waren. Die Reste des 1493 datierten Gestühls der Isenheimer Kirche im Kolmarer Museum sind nicht von derselben Hand. Die ältesten Nachrichten, welche die Skulpturen erwähnen, die Beschreibung des Elsasses von 1651, die Gebweiler Chronik von 1723 und die «Anzeige», kennen nur einen Meister für Gemälde und Skulpturen.

[94] Abb. Klass. Skulpturenschatz Nr. 248 u. 268, vorzügliche in Stricker, Kunstschätze in Elsaß-Lothringen, und Hausmann, Elsässische und lothringische Kunstdenkmäler Bd. I. Hier werden sie noch irrig als Reste des großen Münsteraltars von Nikolaus von Hagenau bezeichnet. An diesem waren, wie der Stich in Schadäus' Münsterbeschreibung (1617, p. 35) lehrt, zwar ähnliche Büsten in Nischen, aber keine von unsern. Ueber deren Herkunft ist nichts bekannt. Es kann nur vermutet werden, daß sie aus einem der Klöster stammen, die in das Marxhospital aufgegangen sind. cf. Bernhard, St. Marc et ses alentours à Strasbourg, Strassburg 1878, und Leitschuh, Strassburg, (Berühmte Kunststätten Nr. 18), Leipzig 1903 (im Stilkritischen gänzlich phrasenhaft und dilettantisch). Auch gegenständlich sind die Büsten nicht mehr sicher zu bestimmen. Die eine der beiden größeren, gewöhnlich ohne ersichtlichen Grund als weiblich bezeichnet, trägt eine Pesthaube; die beiden kleineren, mit Urkunde und Getreidesack, stellen vielleicht Stifter dar. Die sittenbildliche Auslegung als Fürsprech, Stadtschreiber und Geiziger ist ganz unbegründet.

95 Mit dem laut Gérard II, 298 schon vor 1489 verstorbenen Nic. Gerhart kann er also nicht identisch sein. Worauf Leitschuhs Bezeichnung des sonst Lerch genannten Meisters als Claus Gerhaert zurückgeht, konnte ich nicht ausfindig machen. Die Literatur ist sehr zerstreut und dürftig. Soweit die Angaben nicht urkundlich sind, gehen sie auf eine späte Quelle, Wenckers Apparatus et instructus archivorum, Straßburg 1713, zurück, ein juristisches Buch, das nur einige eingestreute Bemerkungen über Kunstwerke enthält. cf. Gérard II, 372. Kraus I, 136, Kunstdenkmäler in Baden I, 118. Bode, Deutsche Plastik 200. Woltmann, Deutsche Kunst im Elsaß 218. Schneegans, Anzeiger f. Kunde d. deutschen Vorzeit 1857, 317. Marmor, ibid. 1861, 9.

96 Eine Abb. der Abgüsse bei Leitschuh. Seine Beurteilung der Holzbüsten und ihres Verhältnisses zu Nicl. von Leyen ist durchaus schief und klassizistisch einfältig. Die Holzbüsten nennt er «ungemein frisch, f a s t naturalistisch aufgefaßt»! Meister Niclaus wird mit dem Epitheton «groß» und «vornehm» beehrt, während der Meister unsrer Büsten nur ein «talentvoller» Schüler, «ein mehr ländlicher Bildschnitzer» sein soll.

Von «geschickter Nachahmung alles Aeußerlichen» ist in den Holzbüsten keine Rede, sie sind im Gegenteil innerlicher konzipiert und stärker und persönlicher belebt, als die Schöpfungen des Vorgängers. Darauf aber, auf das Können und den Grad der Belebung kommt es an, nicht auf «ruhige Klarheit und Sicherheit», die Leitschuh vermißt. Das ist wesentlich Temperamentssache. «Ausdruck des Durchgeistigten, Abgeklärten oder Sinnlichschönen» wird von Gr. deshalb hier nicht gegeben und angestrebt, weil er hier nicht charakteristisch wäre. Dagegen bedient er sich allerdings «stärkerer Mittel», um den charakteristischen Ausdruck möglichst scharf und lebendig herauszubringen. Denn die deutsche Kunst ist charakteristisch oder sie ist nicht. Deshalb kann man sie nicht verstehen, wenn man nach Raphael oder der Antike schielt.

97 Nr. 66, 31. Laut Aufschrift schon von Woltmann erkannt, aber bisher nirgends genannt. Nr. 66, 77 ist Kopie nach der Versuchung des Antonius in Kolmar.

98 Nach einer alten, noch jetzt im Kloster Isenheim aufbewahrten Zeichnung nicht dessen Vedute.

99 Diese Figur ist ikonographisch nicht sicher erklärt. Die «Anzeige» des XVIII. Jahrhunderts erklärt sie für Maria, welche in einer Vision ihre künftige Herrlichkeit schaue. Dem hat sich Kraus mit der Annahme einer sog. Juxtaposition angeschlossen. Schmid hat dagegen geltend gemacht, daß die Gestalt die Madonna oder das Kind anbete und daß sie weder die Herrlichkeit hinter ihr noch den geöffneten Himmel sehe. So könnte man mit Woltmann an den Erzengel Gabriel denken unter Hinweis auf die Propheten in der Architektur. Dazu paßt aber wieder die Krone nicht, namentlich nicht die zweite, welche zwei schwebende Engel über ihr halten.

100 Vielleicht dürfen wir in dieser Figur wie der Inschrift eines rechts unten angebrachten Zettels: «Vbi eras ihesu bone ubi eras quare non affuisti vt sanares vulnera mea» eine persönliche Anspielung sehen.

101 Tagebuch-Aufzeichnungen, 2. Aufl. 1902, p. 281.

102 Abb. in Schmids Aufsatz und Gazette des Beaux-Arts 1896, XVI, 53. Die Provenienz ist nicht bekannt. In Inventaren erst seit 1775. Eine schlechte Phot. von Bossert in Basel.

103 U 4, 32. Sie ist die einzige echte Grünewaldzeichnung in Basel. Der zweite Kruzifixus U 4, 33, den Woltmann für echt hielt, ist nur Kopie nach dem Kolmarer oder dem verlorenen Entwurf zu diesem, vielleicht von Leu. Obwohl der Akt ganz in breiten Licht- und Schattenflächen

modelliert, fehlt es an wirklicher malerischer Weichheit, und die Formensprache im ganzen ist zu hart, steif und unlebendig für Gr. selbst. Ebensowenig kann ich dessen Hand in zwei von Térey (Nr. 14 und 20) irrig als Baldung publizierten Kreidezeichnungen, einem männlichen und weiblichen Kopf, erkennen. Sie gehören zu einer ganzen Gruppe von Kopieen, meist nach Baldung, die Térey unglaublicherweise als Originale abgebildet hat (Nr. 14—21). Der Kopist ist unbekannt. Obwohl in beiden in Typus und Blick etwas, das wohl an Gr. erinnern kann und auch auf ihn gedeutet worden ist (Rieffel. Schmid Rep. XXI, 307), halte ich sie nicht einmal für sichere Kopieen nach ihm. Viel eher könnte dies der Fall sein bei der großen Kreidezeichnung U 6, 69, Lukas mit dem Ochsen, statuarisch auf einem reich polygonen gotischen Sockel, ganz in der Art der Kolmarer und Frankfurter Heiligen; besonders an letztere erinnern die leicht geschwungene Haltung und die mit freiem Zug in Kurven geworfne und geschwungne großflächige Gewandung, das offne Buch, die Bildung der Hand, die das Horn faßt. Es fehlt aber der überzeugende, erregte und starke Ausdruck des Kopfes und die charakteristische Helldunkelbehandlung. — Sicher nicht von Gr., trotz Bayersdorfer und Janitschek, ist die Federzeichnung eines Jüngsten Gerichts U 6, 5 (Phot. Bossert), eine bedeutende Konzeption, aber von durchaus anderem Geist als Gr.'s Darstellungen desselben Stoffes. Ich halte sie mit Schmid für Kopie nach Holbein.

[104] Die beiden Vermutungen sind folgende. Es könnte das in des Sabinus lateinischer poetischer Beschreibung der Haller Stiftskirche, in dem Inventar von 1525 und Albrechts Testament von 1540 genannte Jüngste Gericht sein. Dann wäre es in Albrechts Auftrag entstanden wie das große Münchener Bild. cf. Redlich p. 199 und Beilage.

Oder es könnte aus der Frankfurter Dominikanerkirche stammen, wie die beiden Grisailleflügel im Frankfurter städtischen Museum. Stilistisch stimmen diese durchaus dazu, wenn auch nicht in den Maßen. Sie sind aber nur Reste eines größern Altars. Sandrart sah in der Kirche noch vier zusammengehörige Grisaillen: Lorenz (der Frankfurter, mit Gr.'s Monogramm), Elisabeth, Stephan, vom vierten war ihm der Name entfallen (Cyriacus). Die beiden mittlern sind bis heute verschollen. Sandrart behauptet nun, diese vier seien die von Gr. gemalten Außenflügel von Dürers Hellerschem Altar. Als solche galten sie denn auch die längste Zeit in Frankfurt (cf. Gwinner, Kunst und Künstler in Frankfurt. 1862, p. 35), wenn man auch z. T. nicht mehr wußte, welche und wieviele Flügel zum Hellerschen Altare gehörten. Hüsgen (Nachrichten von Frankfurter Künstlern und Kunstsachen. 1780, p. 267) z. B. führt getrennt die Innenflügel mit der Marter des Jakobus und der Katharina: «rühren aus den Zeiten Albrechts Dürers her und seynd von einem alten grosen teutschen Meister (vielleicht Mathias Grünewald) oder in seine Manier gantz vortreflich gemahld», in der Sakristei auf, im Refektorium aber «verschiedene grau in grau gemahlde historische Stücke von Mathias Grünewald von Aschaffenburg». Thausing (Zfbk. VI, 135) suchte dann unter Berücksichtigung der Maße und Briefstellen die Teile des Hellerschen Altars so wieder zusammen, wie sie jetzt noch in Frankfurt aufgestellt sind. Dem schlossen sich Cornill (Jakob Heller und A. Dürer, Neujahrsbl. d. Vereins f. Geschichte u. Altertumskunde, Frankfurt 1871) und die ganze spätere Literatur an. Thausing hatte darin Recht, daß der Lorenz und Cyriacus nicht untermalt sind, wie nach Dürers Briefen die betr. Grisaillen, und daß bei Ergänzung der beiden verlorenen die Breitenmaße nicht stimmen. Er irrte aber, und nicht Sandrart, wenn er behauptete, das Monogramm sei auf M. Gerung zu beziehen. Dieser Unsinn ist von den Späteren unbesehen übernommen worden. Sandrart hatte

noch eine richtige Kunde von dem Zusammenhang Gr.'s mit Dürer. Man kann sich ferner noch heute überzeugen, daß seine weitere Angabe, Baldung, den er «Hans Gr.» nennt, habe am Altar mitgearbeitet, stimmt. Die Marter des Jakobus ist tatsächlich von ihm. Weiter sind der Lorenz und Cyriacus bei der jetzigen abscheulichen Rahmung beschnitten worden. Sandrart war Frankfurter Kind, er beschreibt den Altar aus häufiger Autopsie. Man sollte also meinen, er könne sich nicht geirrt haben. Der Vergleich der beiden Stellen aber, an denen er davon spricht (II. 236 und 2. Hauptteils 3. Buch, p. 68) führt zu der Annahme, daß ihm doch ein Irrtum untergelaufen. Denn an der zweiten Stelle führt er oberhalb der vier Grisaillen eine Verklärung Christi auf Tabor mit Moses und Elias «in den Wolken» und den Aposteln unten an. Ein solches Bild wird nun sonst in der Kirche nicht genannt, wohl aber befand sich nach Hellers Testament (Cornill ibid.) und Jacquins Chronik (Frankfurter Archiv, bis 1777 reichend) in Hellers Kapelle in der Dominikanerkirche, aus der der Lorenz und Cyriacus tatsächlich stammen, ein Jüngstes Gericht; und in seines Vorgängers Deutsch Chronik (ibidem) werden zwei Altäre in der Kapelle genannt. Da nun tatsächlich Gr.'s Nürnberger Jüngstes Gericht mit den zwei Grisaillen nah zusammengehört und von Sandrart in der Erinnerung wohl für eine Verklärung gehalten worden sein kann, halte ich es nicht für unmöglich, daß diese Bilder von einem Altar stammen. Zum Hellerschen Altar gehören die zwei Grisaillen nicht, da die richtigen vorhanden sind. Doch fehlt eine von diesen, und ist es auffallend, unter lauter Paaren von Heiligen zwei h. Königen zu begegnen, die überdies in den Proportionen und dem Ton der Grisaille abweichen. Ob diese Tafel wirklich dazu gehört? Ich glaube Kulmbachs Hand darin zu erkennen. In demselben Saal befindet sich aber ein Kulmbachsches Mittelbild (Nr. 306 Anna selbdritt) aus dem Dominikanerkloster ohne Flügel. So absolut sicher ist also die jetzige Zusammensetzung des Hellerschen Altars noch nicht. Vielleicht führen die Auffindung des verschollenen Stücks oder Ergebnisse der Lokalforschung zu bestimmteren Resultaten in dieser verwickelten Sache, als mir trotz aller Bemühungen beschieden waren. —

Bayersdorfer hat das Verdienst, vor dem Jüngsten Gericht zuerst den Namen Gr. ausgesprochen zu haben. Ihm hat sich Seidlitz (Rep. VI, 71) angeschlossen. Janitschek will es nur unter seinem Einfluß entstanden wissen. An Baldung erinnernde Züge, die er bemerken will, kann ich nicht sehen. Noch viel weniger stimmt die Komposition überein mit der Fries- und Tympanonfüllung am Rahmen des Allerheiligenbildes, wie Niedermayer behauptet. Obwohl sich Rieffel, Schmid, Friedländer und W. Schmidt dagegen erklärt haben, halte ich es bestimmt für ein Werk Gr.'s. Der gute Schaffner (Schmid) ist viel zu zahm und lahm für diese Phantasie und dieses Können. Das Bild darf vor allem nicht nach der Photographie beurteilt werden. Sie täuscht über seinen Stil und seine Qualität. Zuzugeben ist, daß die chronologische Einordnung einige Schwierigkeit macht. Ich weise ihm nach genauer Untersuchung diese Stelle an auf Grund seines konsequenten malerischen Stils und seiner eminenten Technik, die vor den späteren Tafeln des Isenheimer Altars unmöglich sind. Reste des mittelalterlichen Flachstils, wie der Nimbus, finden sich auf noch spätern Werken, auch Erinnerungen an Dürer kann man in Maria und den Engeln finden. In dieser Beziehung verlief Gr.'s Entwicklung nicht nach Schema F. Ich halte es aber für ausgeschlossen, daß ein Maler, der schon so sah und malen konnte, später die früheren Tafeln des Isenheimer Altars gemalt habe. Die Frankfurter Heiligen, das merkwürdige Aachener

Bild, das dasselbe Thema im Auszug enthält, und das Freiburger Mariaschneebild weisen diesem seine Stelle an.

[105] Ich richte die dringende Bitte an die Direktion des Germanischen Museums, dem Bilde einen seiner würdigen Platz zu geben an der Wand, an der Herr Schäuffelein mit seinen geistlosen Nachtretereien sich breit machen darf. — Eine ungenügende Photographie von Höfle in Augsburg.

[106] cf. Anm. 104. Abb. Klass. Bilderschatz Nr. 1684, Zeitschr. für christl. Kunst X, Phot. Schmitz, Köln.

[107] Schule Dürers genannt, als Gr. von Rieffel erkannt.

[108] «Art des M. Grünewald um 1500» genannt, von Schmid entdeckt, der die Güte hatte, mich darauf aufmerksam zu machen. Noch unbesprochen. Es ist so voll charakteristischer grünewaldscher Eigenheiten, dazu dem Nürnberger Bild so verwandt, daß das «Art» ruhig aus dem Schilde verschwinden könnte, mit etwas richtigerer Datierung um 1520. Das sonst gut erhaltene Bild bedürfte einer Reinigung.

[109] Diese entdeckt und allein erwähnt von Reber, Geschichte der Malerei. 1894, p. 247. Eine Abb. des sehr seltenen Stiches (mir ist in den großen deutschen Kabinetten kein Exemplar zu Gesicht gekommen) gibt Niedermayer.

[110] Im Gegensatz zu Rieffel und Schmid, die es vor die Kolmarer Kreuzigung setzen. Janitschek gibt es, mit Verweis auf das Karlsruher Spätbild, der mittleren Zeit (nach seiner Materialkenntnis).

[111] Gr.'s Hand erkannten zuerst Niedermayer, Kunstchronik 1881, XVI, 721 und Scheibler. Es ist seitdem allgemein anerkannt. Abb. bei Rieffel. Phot. von Neeb in Mainz. Die törichte Predellenauffassung noch jüngst bei Flechsig, Cranachstudien.

[112] Nr. 1070, aus der Sammlung Nagler, einem der ältesten Bestände des Kabinetts.

[113] Geschichte der Malerei II, 131. Leipzig 1899, Göschen.

[114] Térey, Kardinal Albr. von Brandenburg und das Hallesche Heiligtumsbuch von 1520, Straßburg 1892, p. 2, zitiert die Stelle, ohne sie aber mit Sandrart in Verbindung zu bringen.

[115] «Ad honorem festi nivis deiparae Virginis Henrichus Retzman hujus aedis Custos et Canonicus ac Caspar Schantz Canonicus ejusdem E. C. (ecclesie. So und nicht F. C., wie Rieffel (Zfbk. N. F. XIII, 205), las ich wenigstens. Ob übrigens ecclesie oder fecerunt, ist nicht weiter wichtig) 1519 MGN

[116] Da die Besitzerin in liebenswürdigster Weise ihren Schatz jedem zugänglich macht, sei ihre Adresse mitgeteilt: Fräulein Thiry, Dreisamstr. 27. Ich verdanke sie der gütigen Mitteilung Schmids.

[117] A. a. O., Zfbk. N. F. XIII, mit Abb.

[118] Leider ist es mir wegen mangelnden Materials so wenig möglich wie Rieffel, festzustellen, ob die Kirche etwa Vedute der damaligen S. Maria Maggiore. Dem ganzen Charakter nach ist es unwahrscheinlich. Der Mittelbau könnte ja allenfalls die Fassade einer altchristlichen Basilika sein, die beiden seitlichen Rundbauten aber stammen sicher nicht von einem Umbau, den die Kirche Ende des XV. Jahrhunderts erfuhr, sondern aus Gr.'s Phantasie. Die heutigen großen Kuppelkapellen und der ganze Außenbau entstammen viel späterer Zeit.

[119] Nr. 2040, Abb. in Lippmanns neuem Handzeichnungswerk Liefg. 3, irrig als Verkündigungsengel. Breitblatt auf gelbem Papier.

[120] Abb. Schönbrunner-Meder Nr. 62.

[121] Schmidt hat sie Rep. XI, 358 zuerst für Gr. in Anspruch genommen. Die Angabe Schnaases (VIII, 390) und Niedermayers von einer Inschrift be-

ruht auf einer Verwechslung mit dem aus Aschaffenburg stammenden Altar Saal 16 Nr. 12.

[122] Näher auf Traut einzugehen, muß ich mir versagen, da verschiedene der von Rieffel ihm vermutungsweise zugeschriebenen Bilder in Heilsbronn und Schwabach mir nicht bekannt und gegenwärtig auch in Abb. nicht zugänglich sind. Sein Verhältnis zu Hans Traut, Thodes «Meister von Heilsbronn» ist noch keineswegs geklärt. Der Heilsbronner Jungfrauenaltar von 1513 ist von Niedermayer irrig Gr. gegeben worden. Das geht schon aus der Phot. mit Sicherheit hervor. Als mir diese auf dem Berliner Kabinett zugänglich war, glaubte ich mit Scheibler Kulmbachs Hand darin zu erkennen. Derselben Ansicht ist Koelitz (Kulmbach p. 50). Rieffel will Traut nun aber die Nürnberger Kreuzfindung (Nr. 216) geben, ein helles, farbiges, buntes Bild, das zwar ebenfalls sehr an Kulmbach erinnert, in seinen koloristischen Qualitäten aber nicht rein nürnbergisch ist. Thode wollte es dem ältern Hans Traut geben. Der sichre Artelshofener Altar von 1514 und die zugehörige Zeichnung der Sippe in Pest (Sch.-M. Nr. 669) zeigen direkten Einfluß Dürers. In den beiden Basler Zeichnungen von 1504 (Térey Nr. 5 und 8) wie in dem Pester Schmerzensmann (Sch.-M. Nr. 162) sehe ich, wie oben gesagt, Baldungs Hand. Sehr möglich erscheint es mir aber, daß Rieffel recht hat mit seiner Zuschreibung der Benedikt-Handzeichnungen in Berlin, München, Wien, London, Paris, Darmstadt, Braunschweig. Abb. der Wiener und Darmstädter in Sch.-M. Nr. 575 und 651, der Braunschweiger in Hausmanns Dürer. Hier haben wir einen stärker von Gr. als von Dürer beeinflußten Stil, wie der Vergleich mit dem Brigittenbuch und andern Werken Gr.'s aus dieser Zeit lehrt. So wäre es ja sehr möglich, daß Traut später noch einmal den Weg zu Gr. gefunden hätte, und durch dessen Empfehlung wären ihm dann die Holzschnitte des Halleschen Heiligtumsbuches übertragen worden. cf. Schmidt Rep. XII, 300. — v. Térey, Kardinal Albrecht und das Hallesche Heiligtumsbuch. Straßburg 1892. — Flechsig, Cranachstudien. — Ohne mich auf die Pseudogrünewaldfrage, die als eine Cranachfrage mit dem Thema dieses Buches nichts zu tun hat, näher einzulassen, möchte ich noch soviel hinzufügen. Flechsigs Beweisführung überzeugt nicht völlig. Friedländer hat sie aber doch zu sehr von oben herab abgetan (Rep. XXIV, 64). Sicher hat Flechsig zuviel in einen Topf getan, auch leider übersehen, daß der Lübecker Olavsaltar urkundlich von Johann Kemmer ist. cf. Gaedertz, Joh. Kemmer, Leipzig 1901 (Vortrag auf dem Lübecker Kongreß). Damit ist ein fester Punkt in der Masse der fraglichen Cranachwerkstattbilder gewonnen. Ein zweiter, methodisch sehr naheliegender, ergibt sich durch das Rückwärtsverfolgen der Entwicklung Lukas Cranachs des Jüngeren. Auch Meister Simon, der noch ganz in der Luft schwebt, wird sich vielleicht festlegen lassen, wenn es gelingt, das urkundlich 1531 von ihm gemalte Tafelbild mit Aposteln, Jungfrauen «und andern Patronen» (der Haller Kirche) zu identifizieren. Und warum soll Hans Cranach nicht einen Teil der ihm von Flechsig gegebenen Werke wirklich ausgeführt haben? Was Michaelson dagegen vorgebracht, ist wenig stichhaltig. Nach Stigels Trauercarmen hat Hans eine Bekehrung Pauli gemalt. Ich möchte mir erlauben, Flechsig auf das Bild im Münchner bischöflichen Ordinariat aufmerksam zu machen, das früher, als es in der Frauenkirche hing, nebst dem zugehörigen Martin für Gr. gehalten wurde. Woltmann und Eisenmann sprachen sich für Gr. aus, Janitschek für einen jüngern Nachfolger, Niedermayer und Schmidt dagegen. Neuerdings ist auch Eisenmann dieser Ansicht, ebenso Reber. Mir waren die Bilder nicht zugänglich. Sollte wirklich ein Teil der Pseudogrünewaldbilder von Hans Cranach herrühren, so wäre es sehr gut mög-

lich, daß dieser um 1520 bei Gr. in Aschaffenburg war. Denn ich glaube so wenig mit Scheibler und Woermann, daß die ganze Gruppe ohne jede Beziehung zum wirklichen Gr., wie daß die wesentlichen von Cranach d. Ä. herrühren, womöglich als «Jugendwerke», wo z. B. der Haller Altar 1529 datiert ist. Man hat das Kind mit dem Bade ausgeschüttet. In den großen Münchner Flügeln und dem Valentin, in den kleinen Aschaffenburger, in dem Haller und dem Pflockschen Altar liegt Gr.'s Einfluß klar zutage. Sollte der Pseudogrünewald um 1520 der Schüler des wirklichen gewesen sein, so würde sich auch erklären, wie er der Nachfolger Trauts am Heiligtumsbuche wurde.

[123] Malcolm-Kollektion Nr. 529 (nicht 263). Die Mitteilung der richtigen Nummer wie einer Photographie verdanke ich der Liebenswürdigkeit Dodgsons. Von Bayersdorfer erkannt, bisher den meisten Forschern unbekannt geblieben. Die Bilder innerhalb der neuen Rahmen 166 × 54, die Zeichnung 28 × 19.

[124] Auch hier nannte Bayersdorfer zuerst den richtigen Namen.

[125] Sloane-Kollektion Nr. 5218—36 (nicht 284), von Bayersdorfer erkannt. cf. Anm. 123.

[126] Das Blatt ist unbeschrieben. Springer machte mich darauf aufmerksam.

[127] cf. Anm. 87. Die Quittungsvermerke der Mainz-Aschaffenburger Ingrossaturbücher (Würzburger Archiv, Mainzer Ingrossaturbuch Nr. 62, fol. 81 und 82b) sind gefunden und ediert von Niedermayer.

«Quitantz meister Mathes Maler vber icxalvij gulden schulden 1524.»

«Quitantz meister Mathes Molers vber xx gulden in abschlag seiner schuldt. anno 1525.»

Die Inventare von 1525 und 40 abgedruckt bei Redlich, wo auch die nähern Daten über den Kirchenbau.

[128] cf. Redlich, wo diese richtige Beobachtung zuerst ausgesprochen. Der silberne Moritz ist erhalten in der Miniatur des Heiligtumsbuches von 1526 (Abb. bei Schneider, Hohenzollernjahrbuch I). Sie stammt nicht von Gr., wie man wohl gemeint hat. Die Abweichungen auf dem Bilde sind geringe: statt des Hutes ein Kranz, ein anderes Schwert, es fehlen Vließ, Anhänger und Fahne.

[129] Ich zweifle, ob wirklich die ganze ursprüngliche Tafel erhalten ist. Man hat aus der Verstümmelung der Aschaffenburger Pietà ganz irrige Schlüsse gezogen. Gr. war weder närrisch noch betrunken, als er malte. Seine Abschneidungen, schon in ganz frühen Sachen, dann z. B. eklatant in der Karlsruher Beweinung, haben immer einen sehr bestimmten malerischen Sinn. Ob die sog. «Flügel» dazugehören oder nicht, ist leider nicht mit Sicherheit festzustellen. Sie sind aber jedenfalls nicht allein in die Welt gesetzt worden. Leider ist das Bild durchaus nicht so gut erhalten wie die besten Kolmarer Tafeln. Der Hintergrund ist großenteils trüb und blind, das Gold zum Teil abgefallen. Die Technik ist Tempera, mit Harzfirnisfarben sehr breit und dünn lasiert, das Rot und Grün mit Gold untermalt.

[130] Nur eine geringe Hoffnung bleibt uns nach dem überraschenden Freiburger Fund, daß auch sie oder Fragmente nochmal in Schweden zum Vorschein kommen.

[131] Die traurige Geschichte der Bilder ist ungemein lehrreich für die Zeit der Denkmalpflege und für die Würdigung, die man im gebildeten Deutschland großen bildenden Künstlern angedeihen läßt. Die Tafel hing in der Kirche zu Tauberbischofsheim auf einem Seitenaltar, so vernachlässigt und «gewürdigt», daß man sie eines Tages einem Handwerker an

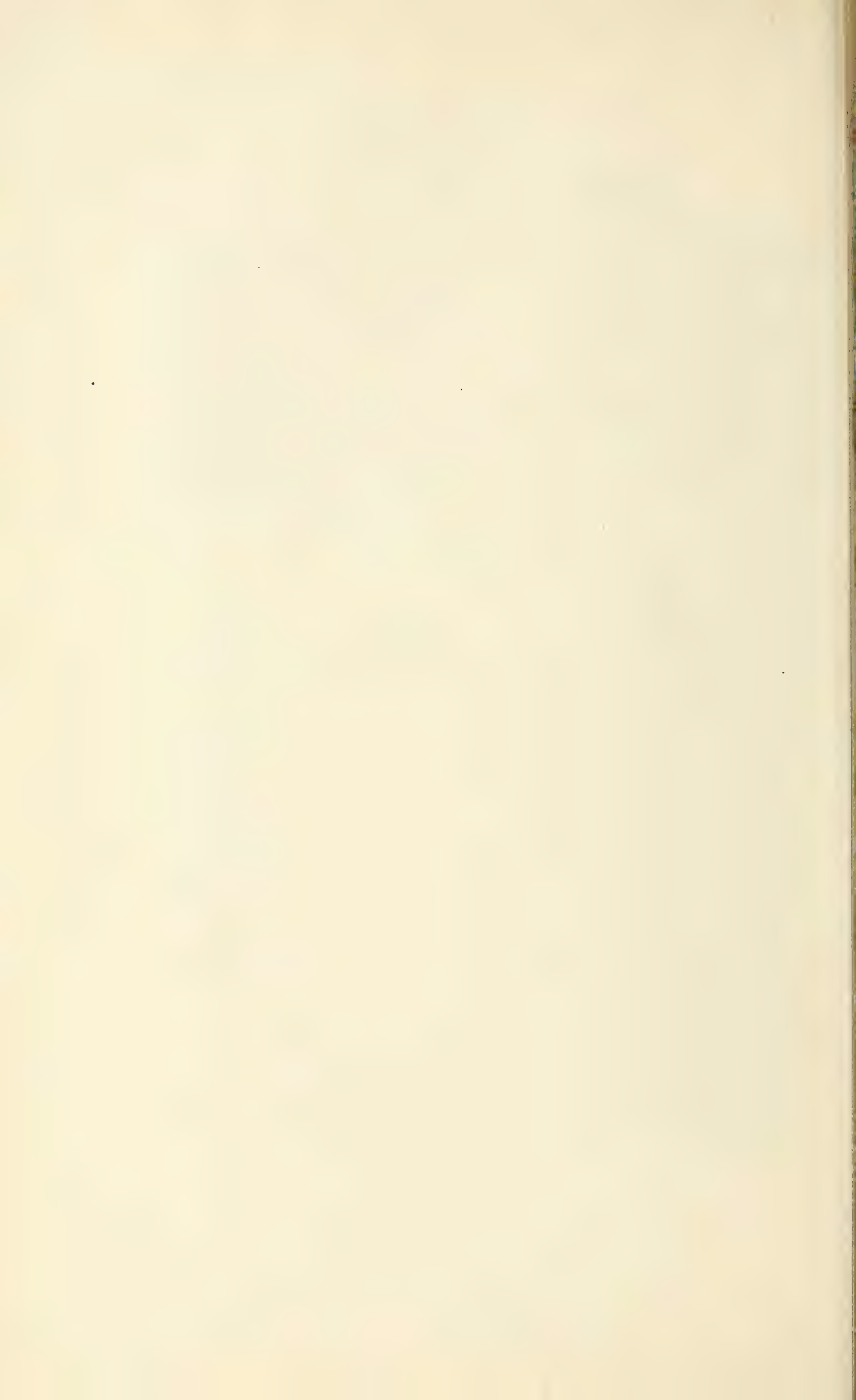
Zahlungsstatt mitgab. In dessen Laden stand sie Jahrelang unbeachtet, bis Eisenmann sie 1877 entdeckte und den in Kassel lebenden Liebhaber und Sammler Habich veranlaßte, sie zu kaufen. Sie wurde von Hauser restauriert, wobei man die Rückseite fand, und, zersägt, in der Kasseler Galerie als eine Zierde in der Nachbarschaft ihres Geistesverwandten Rembrandt aufgehängt. Durch gute Hanfstänglsche Phot. und das endlich sich Gr. mehr zuwendende Interesse wurde sie bekannter. Eine Kunde drang auch nach Tauberbischofsheim und erregte die Eifersucht eines dortigen Sammlers, der ihren Ursprung und namentlich ihren jetzigen auf ca. 50000 M. geschätzten Geldwert an die große Glocke hing. Denn Habich hatte seinerzeit, als die Tauberbischofsheimer sie verkommen ließen, sehr viel weniger dafür bezahlt. Es erging wirklich eine behördliche Verfügung, sie zurückzugeben, obwohl Habich, der außerdem Amerikaner, sie in aller Form rechtens erworben hatte. Um das Geld, nicht um den Kunstschatz war es den Tauberbischofsheimern zu tun. Denn man ließ sie an einer Seitenwand der Kirche und dann im Gange des Pfarrhauses wieder so verderben, daß es eines Notschreis in einer großen Zeitung bedurfte, um sie vor völligem Verderben zu retten. Endlich kaufte sie die badische Regierung für 40000 M. Auch das darf nicht vergessen werden, daß Habich sie früher dem Berliner Museum einmal zum Kauf angeboten, daß dieses aber — ablehnte. Was würde man heute wohl in Berlin bezahlen, wenn man die sehr lückenhafte Sammlung der Altdeutschen mit einem Gr. bereichern könnte?! cf. Koopmann Rep. XIII, 161. Eisenmann Zfbk. N. F. III, 136. Heß in der Straßburger Post Nr. 828 vom 7. Sept. 1902. Eine gute Abb. des Kruzifixus im Pan I, mit einer verständnisvollen Würdigung von Eisenmann und Uebersetzung der poetischen Schilderung in Huysmans Roman «Là-Bas». Sie vor allem bitte ich nachzulesen, um des hohen und dauernden Wertes und Lebensgehaltes dieser Schöpfungen bewußt zu werden. Denn hier spricht ein Künstler mit der Intensität der Erfassung und in der Sprache, die ihm verliehen.

[132] Die Zeichnung läßt sich nur bis in die Ansbacher Schloßbibliothek zurückverfolgen. Auf der Rückseite ist in Schrift des XVII. Jahrhunderts unter einer Reihe von Malern auch «Mathes von Aschaffenburg» genannt. Daß man um 1600 noch gute Kunde von Gr. und seinem Aussehen hatte, beweist die Aufschrift: «Contrafactur des hochberumpten Mathes von Aschafenburg» auf einer vergrößerten und vergröberten Kopie dieser Zeichnung in Feder, die Sandrart s. Z. im Stromerschen Kabinett sah. Später besaß sie Weigel, dann Habich und jetzt endlich Eisenmann in Kassel. Es ist eine bis auf Unwesentliches getreue, aber in der Faktur matte und verständnislose Kopie mit unechtem Monogramm. Abb. dieser (besser erhaltenen) Kopie haben Eisenmann in «Ausgewählte Handzeichnungen älterer Meister aus der Sammlung Edw. Habichs zu Kassel», Tafel 10, und Seidlitz in «Allgemeines Porträtwerk», München, Bruckmann, Serie VIII, gegeben.

[133] Elementorum rhetorices libri duo, Wittenberg 1531, 2. Buch, letztes Kapitel. Gefunden von Zucker Kunstchronik N. F. X, 503 (1899).

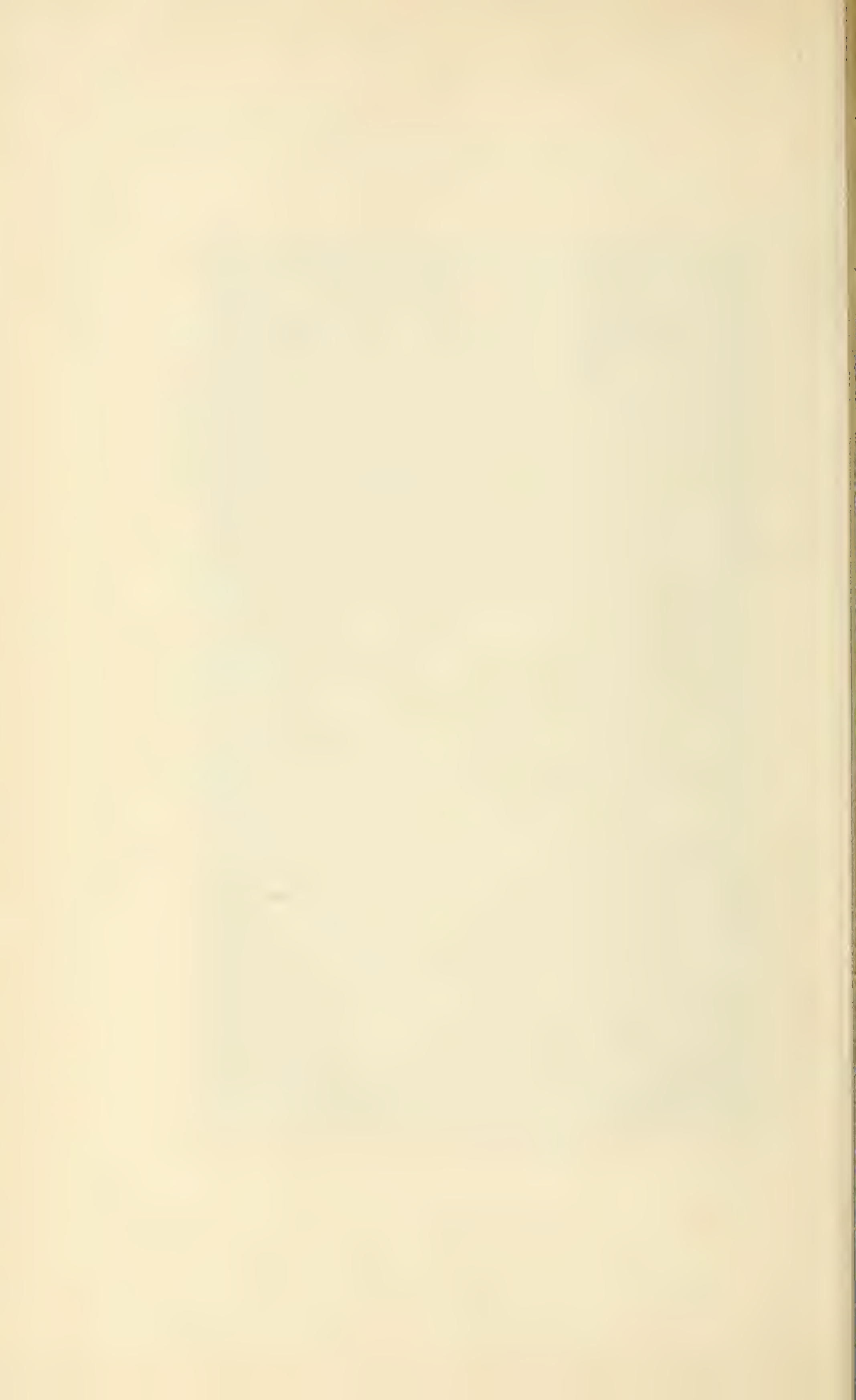
Inhalt der wichtigsten Anmerkungen und Exkurse.

TAFELN.



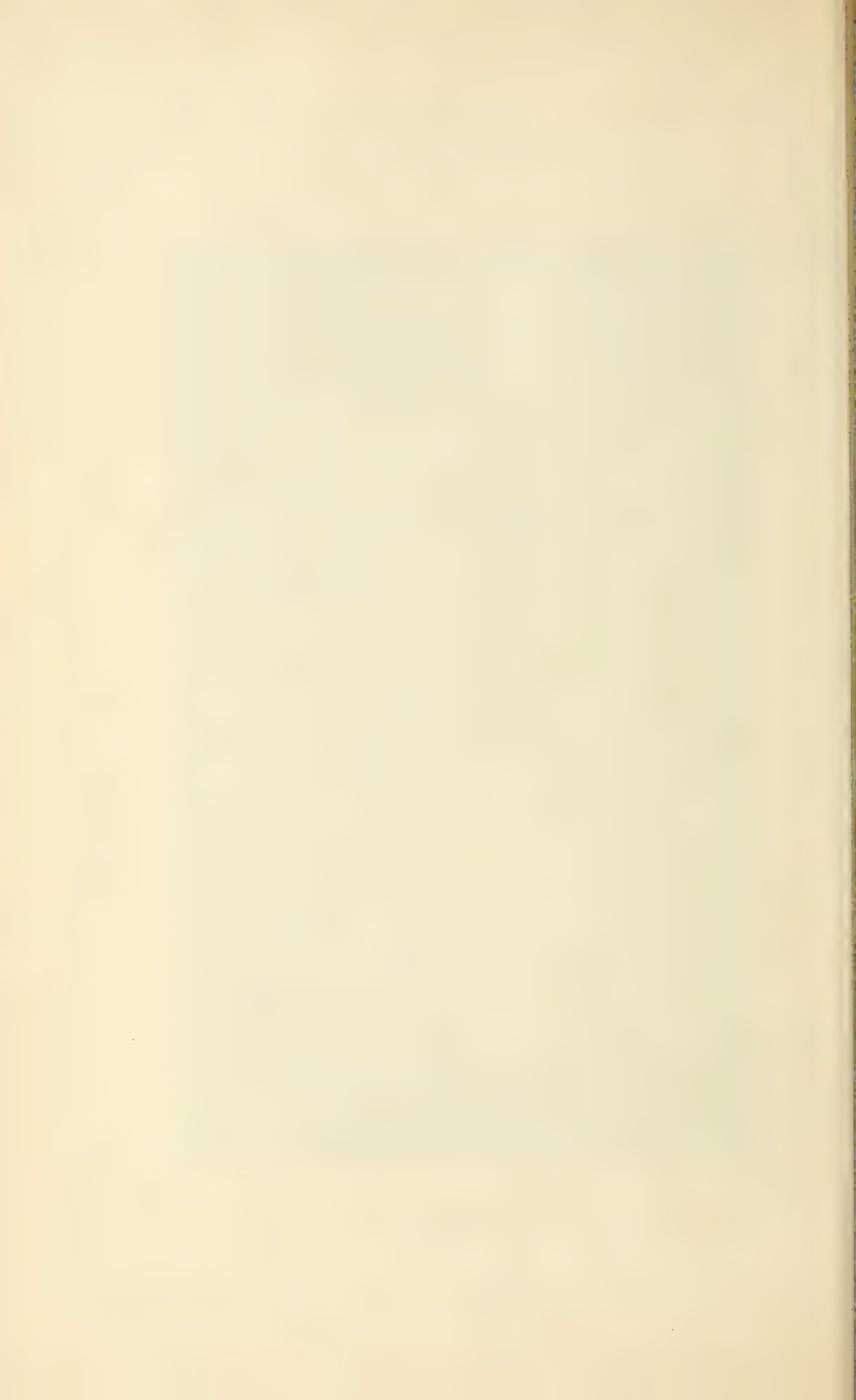


ANBETUNG DES KINDES.
Straßburg, Museum.



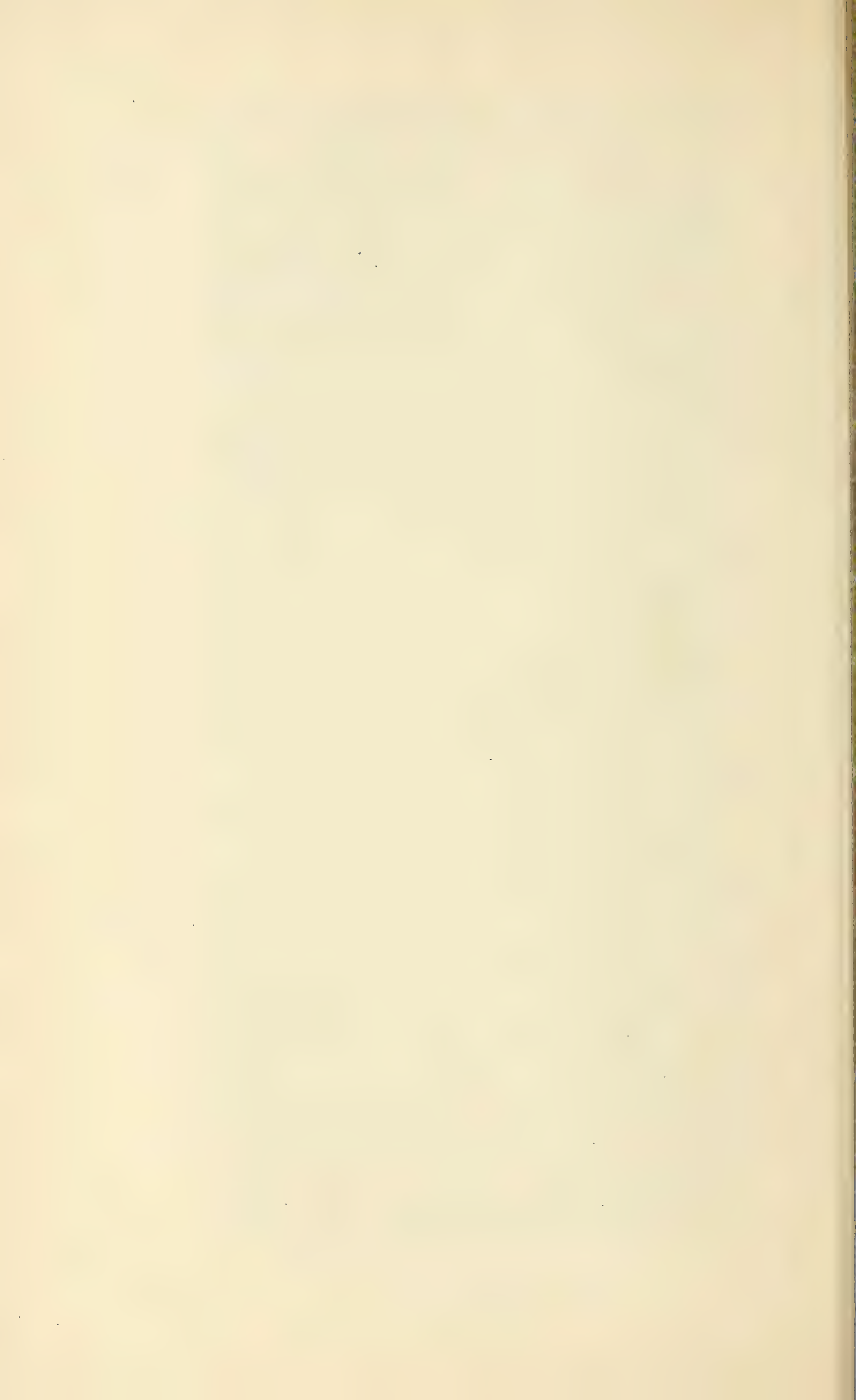


ANBETUNG DER KÖNIGE.
Straßburg, Museum.





CHRISTUS ERSCHEINT MARIA.
Straßburg, Alt-St.-Peter.



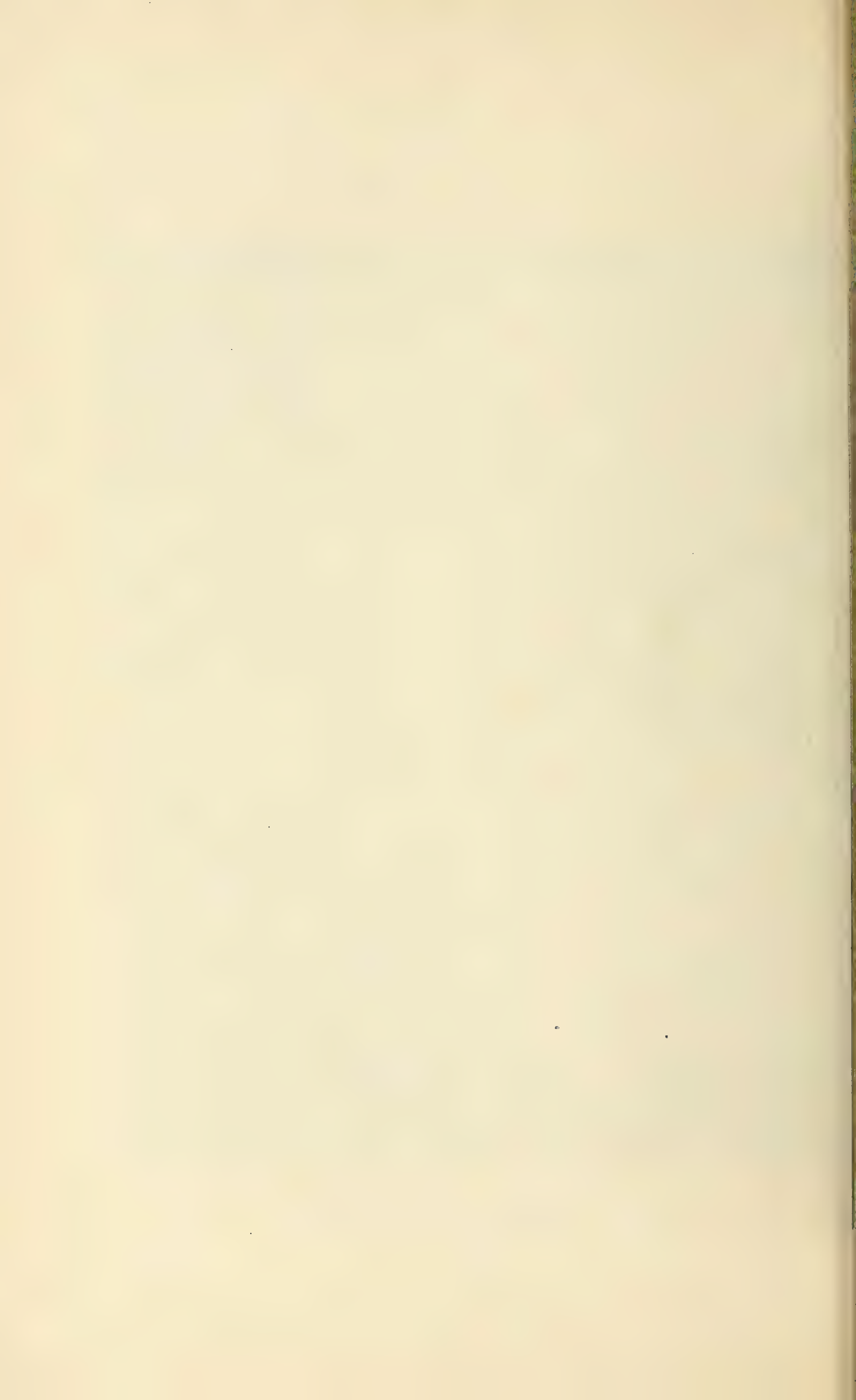


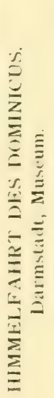
DER UNGLÄUBIGE THOMAS.
Straßburg, Alt-St.-Peter.



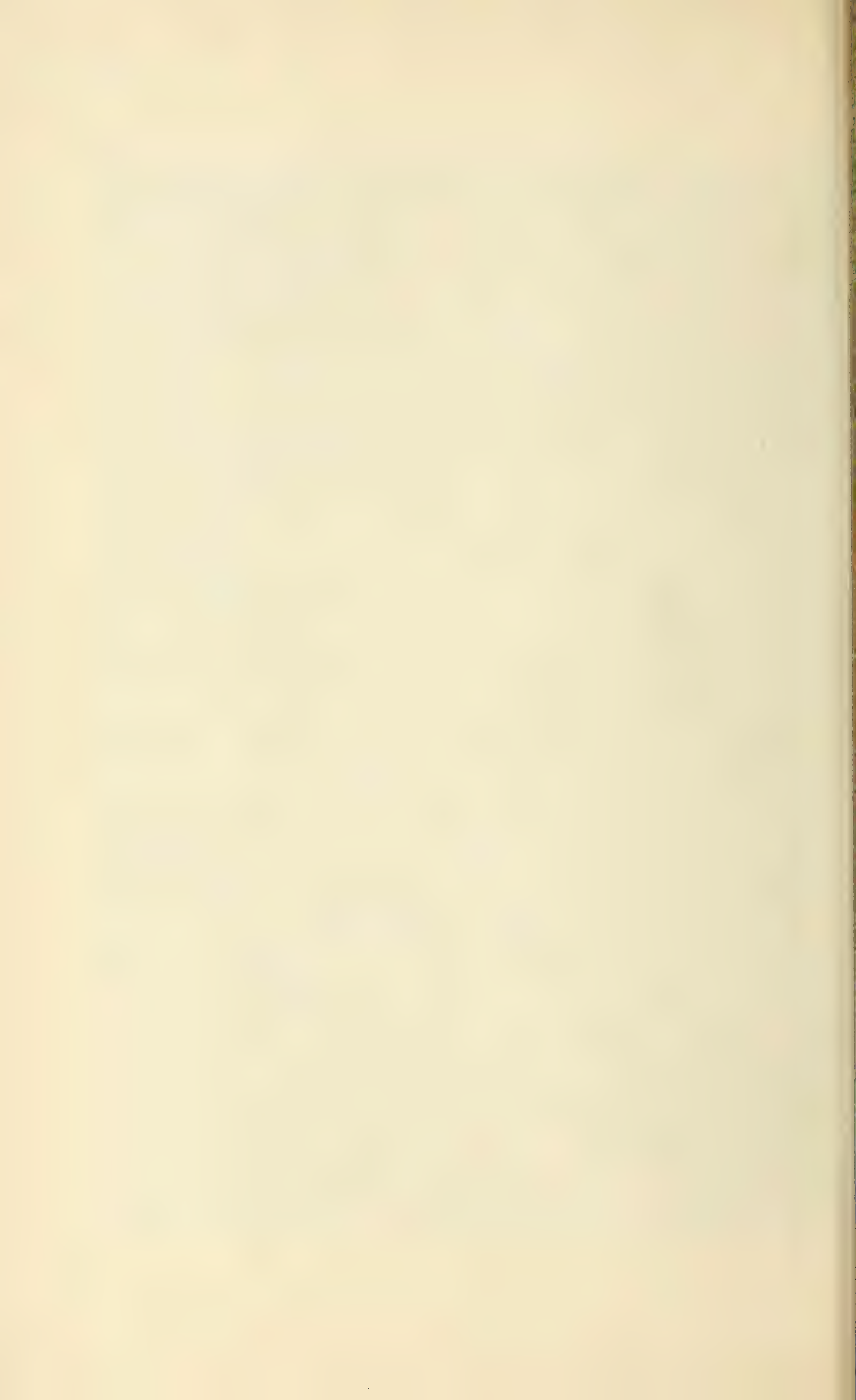


TOD DES DOMINICUS.
Darmstadt, Museum.



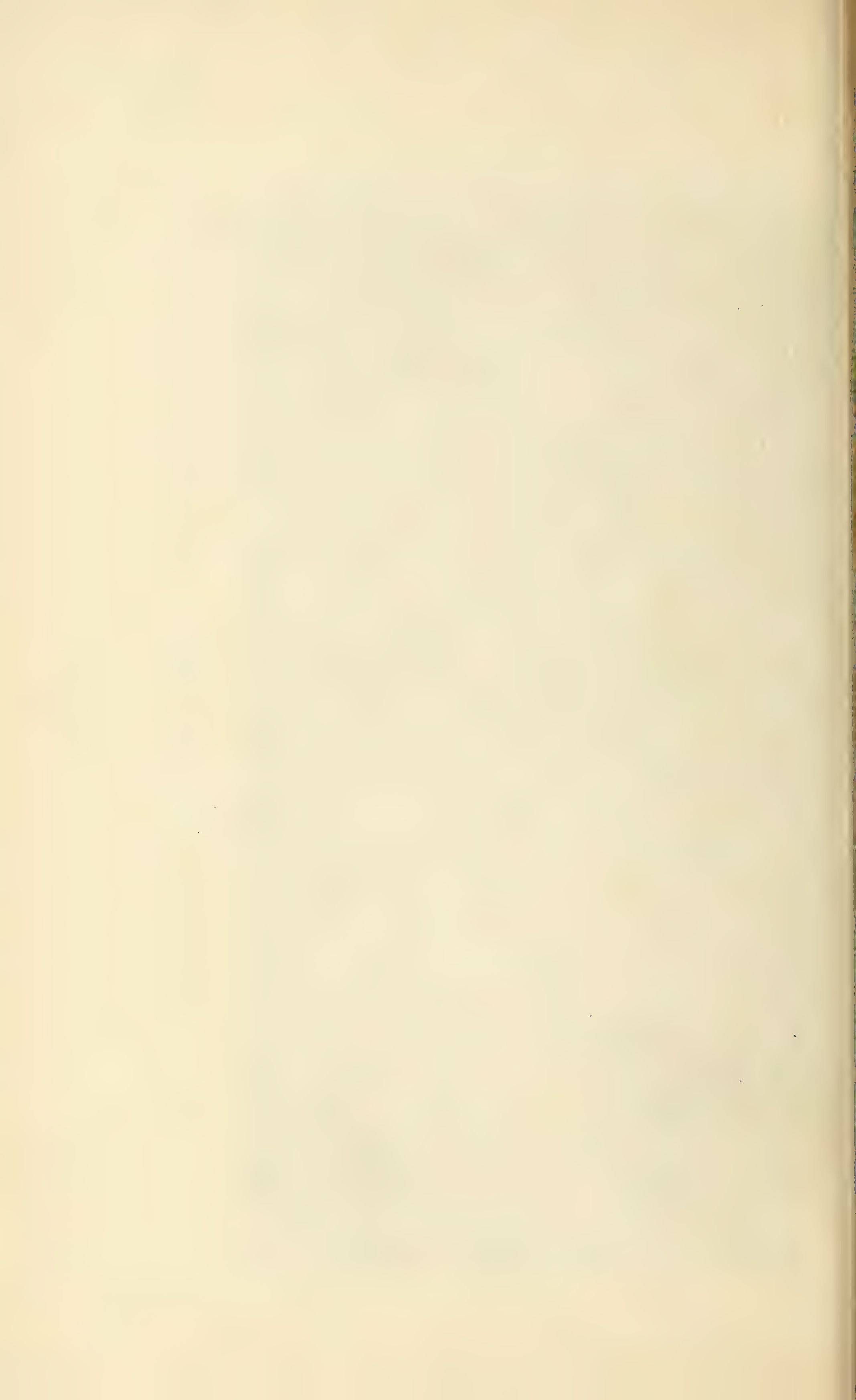


HIMMELFAHRT DES DOMINICUS.
Darmstadt, Museum.

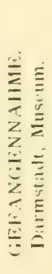




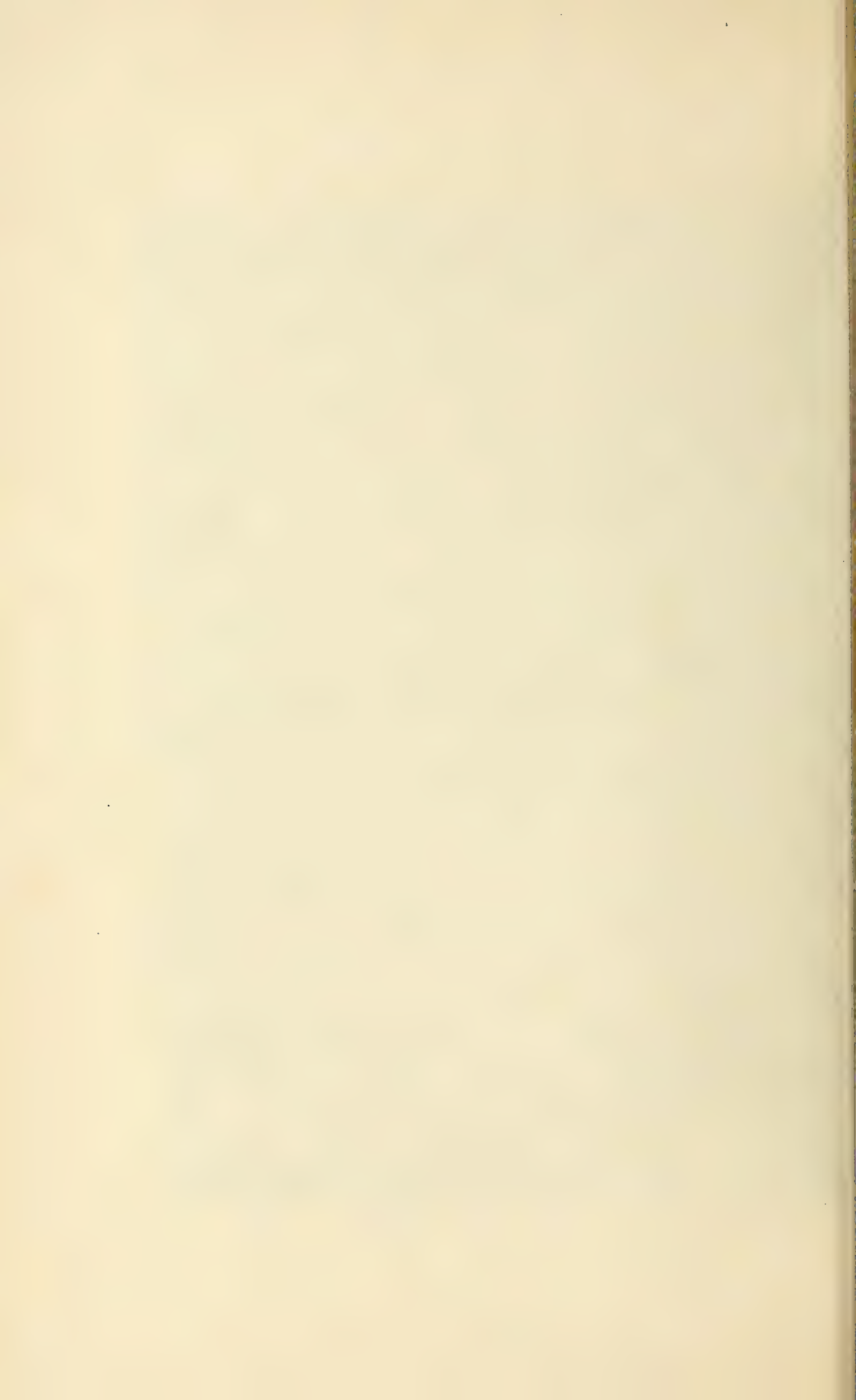
KRÖNUNG DES DOMINICUS.
Darmstadt, Museum.

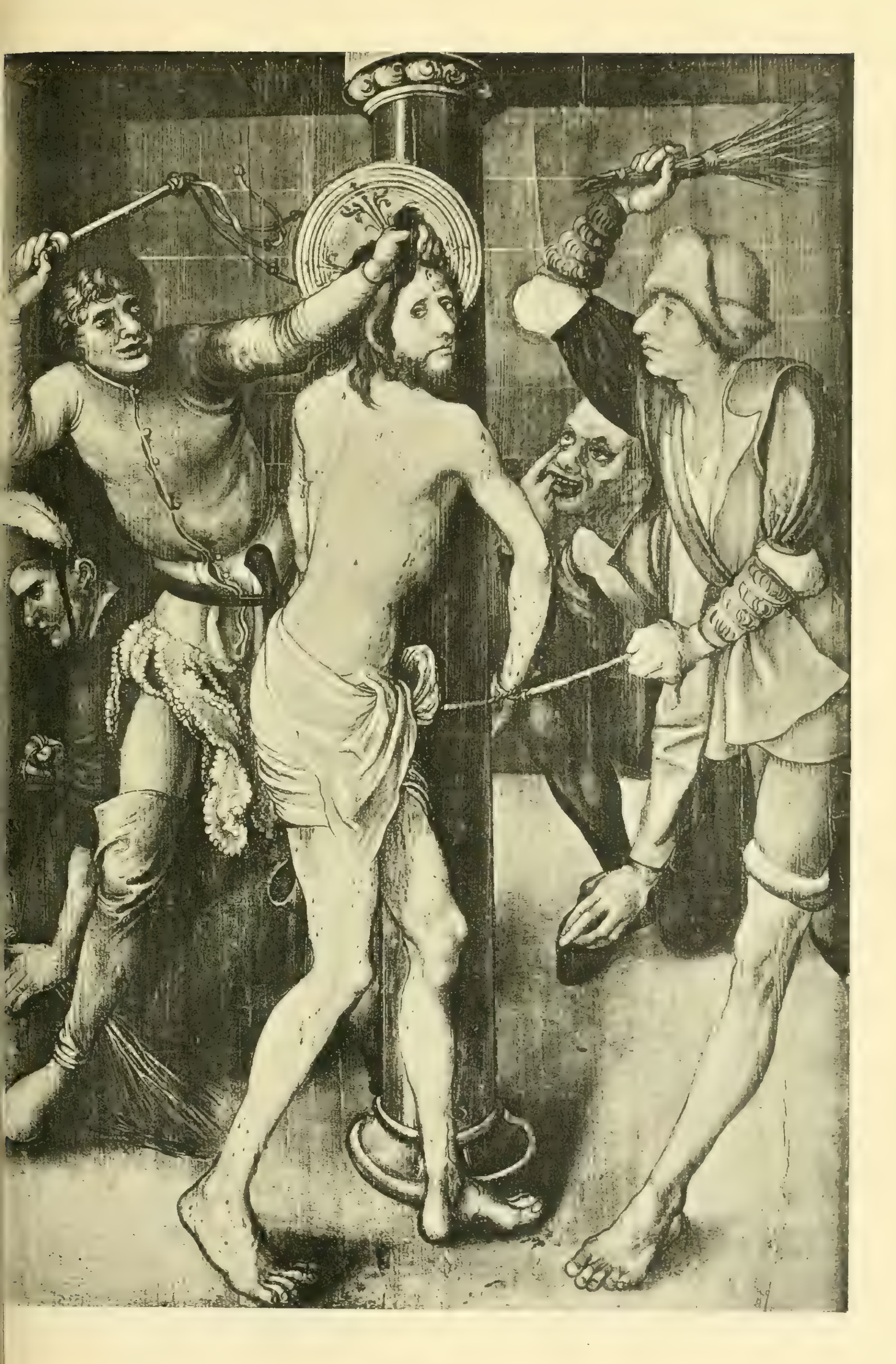


Taf. VIII.

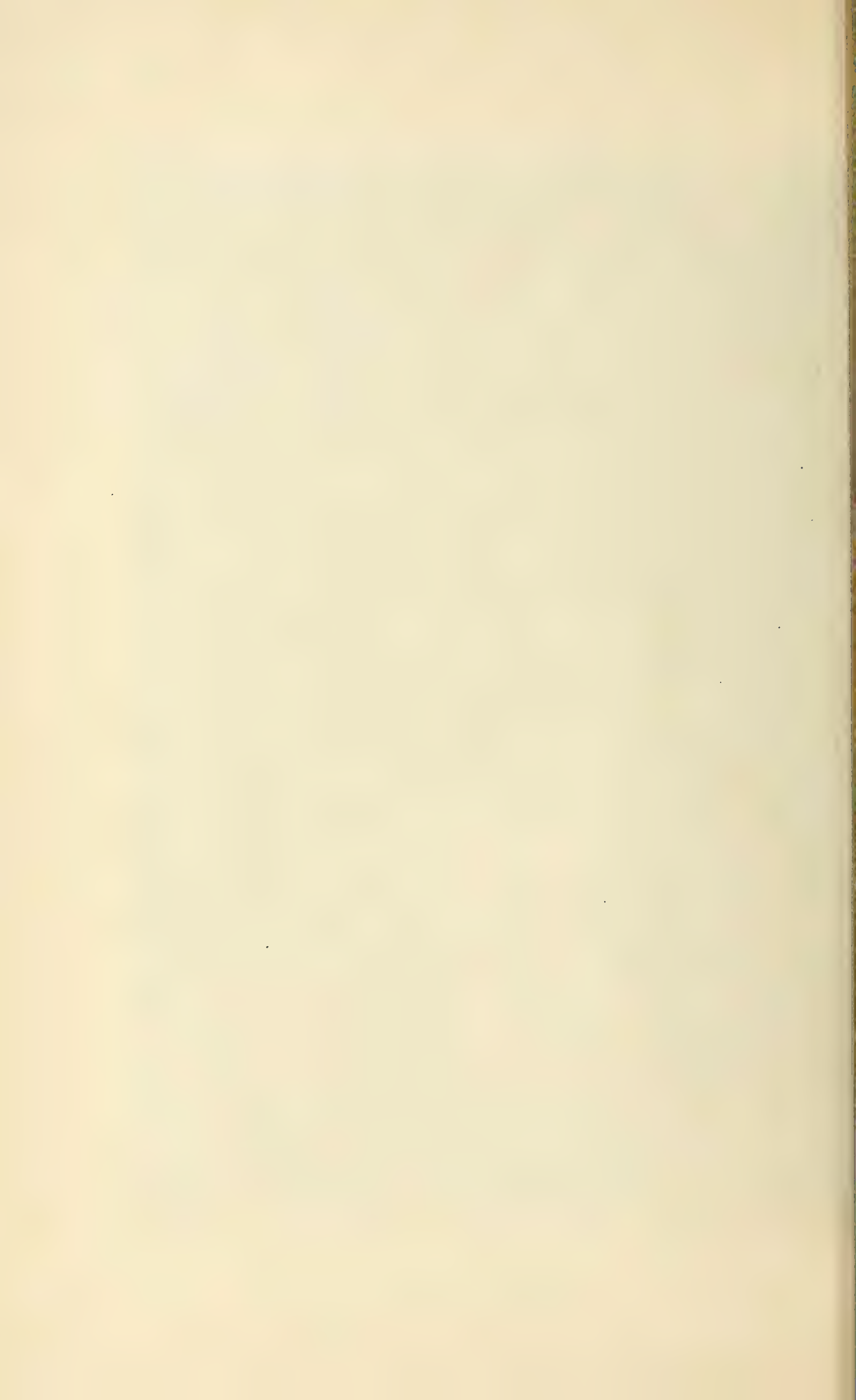


GEFANGENNAHME.
Darmstadt, Museum.



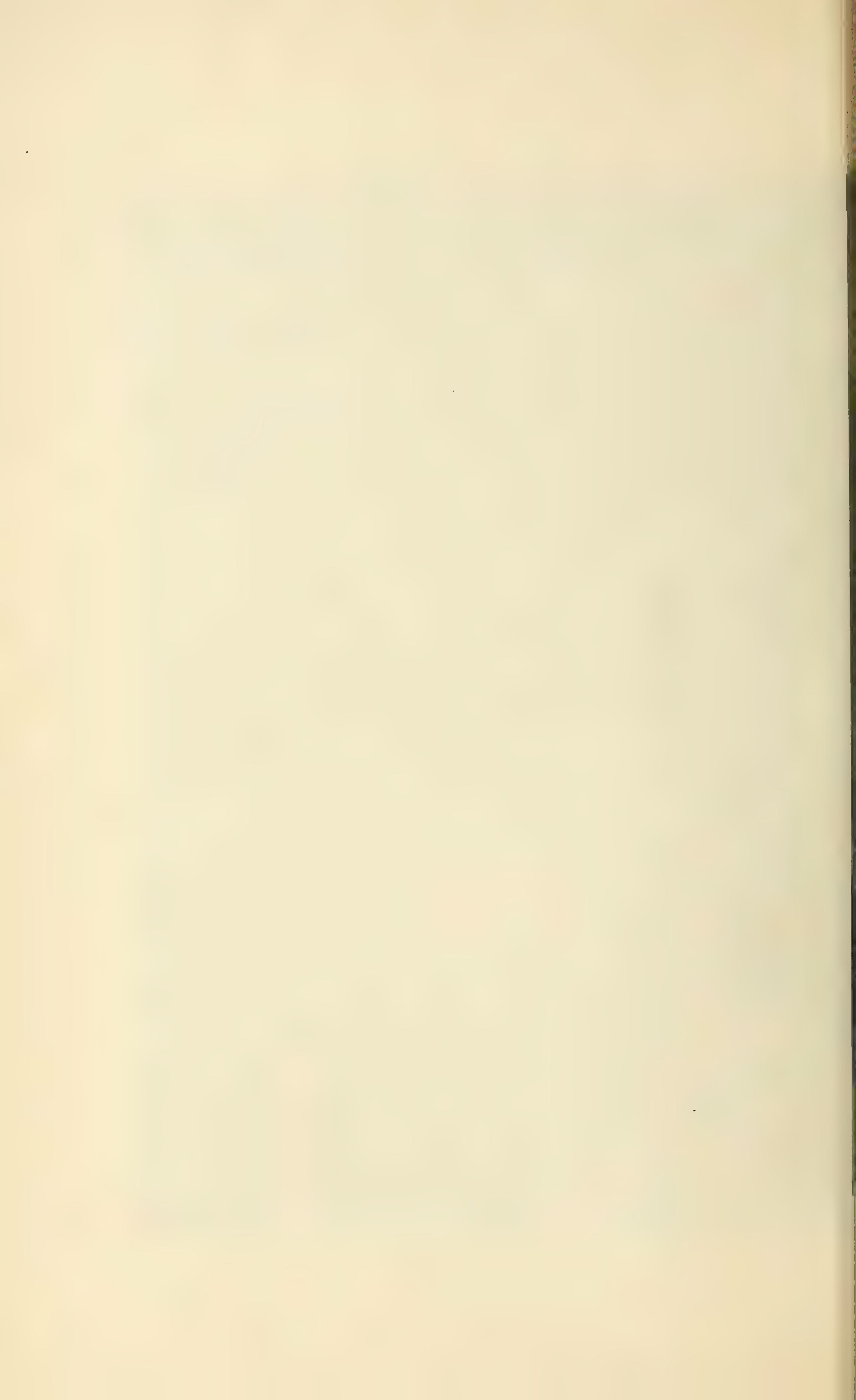


GEISSELUNG.
Darmstadt, Museum.



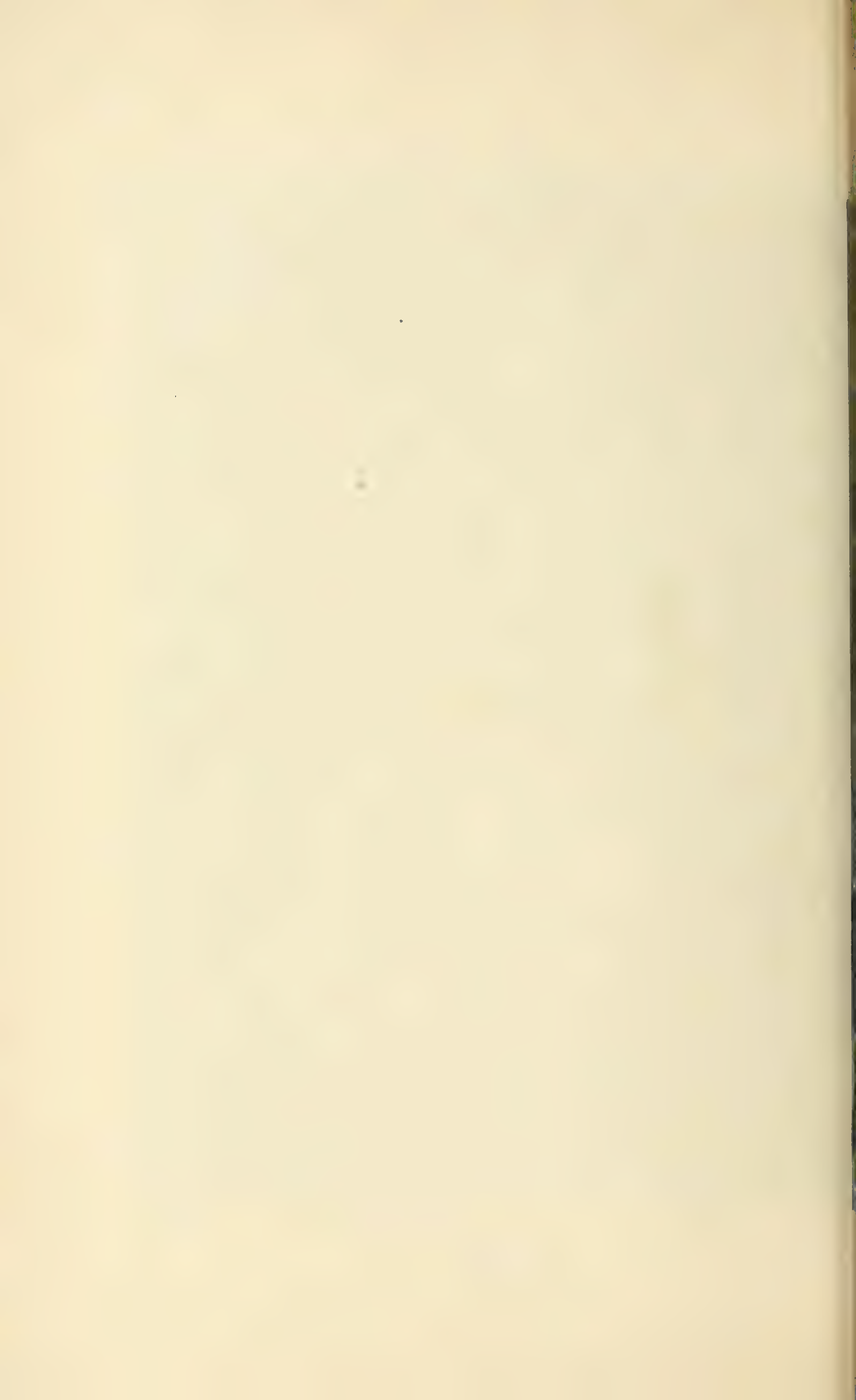


BEWEINUNG.
Darmstadt, Museum.



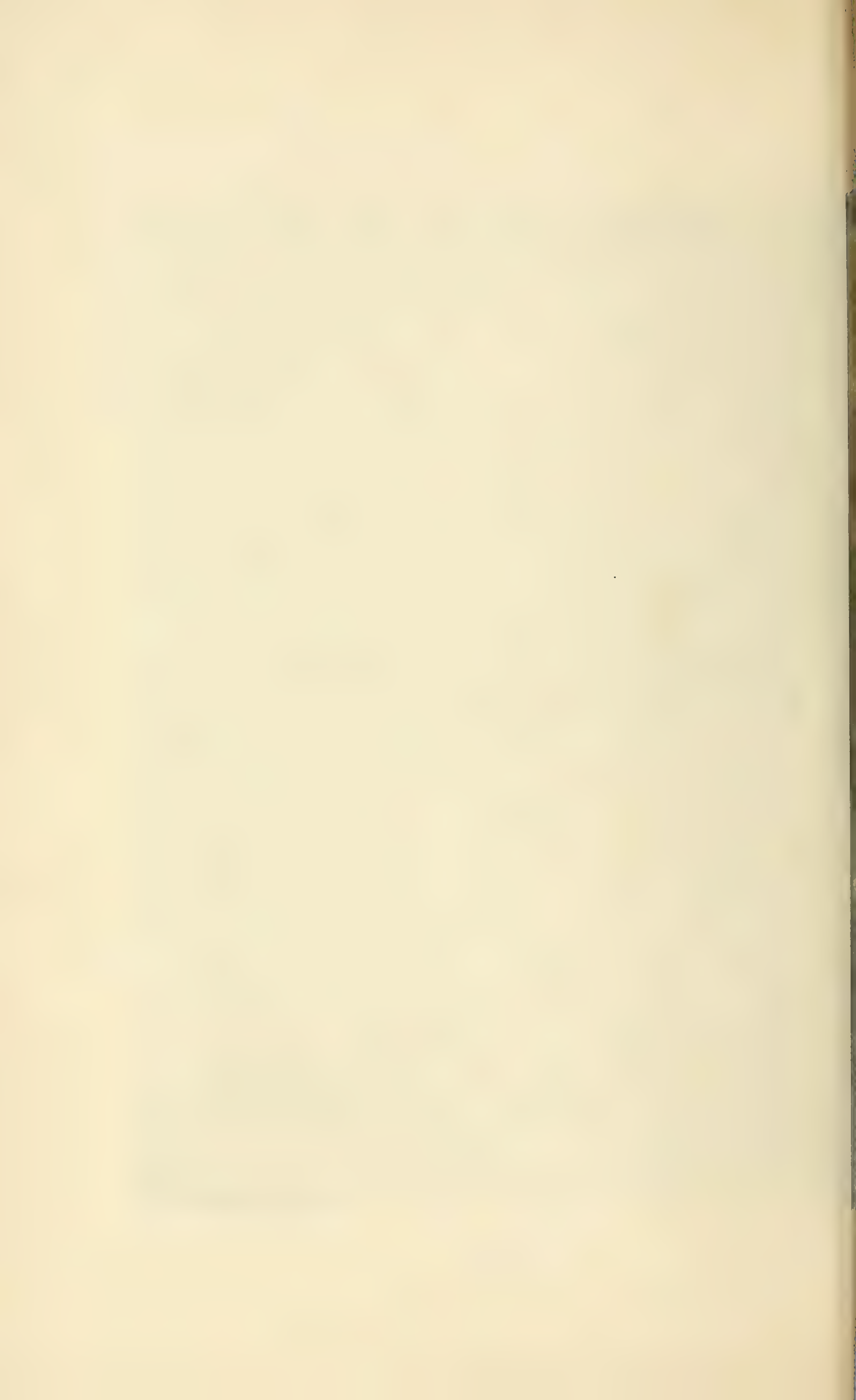


BESCHNEIDUNG.
Dresden, Galerie.



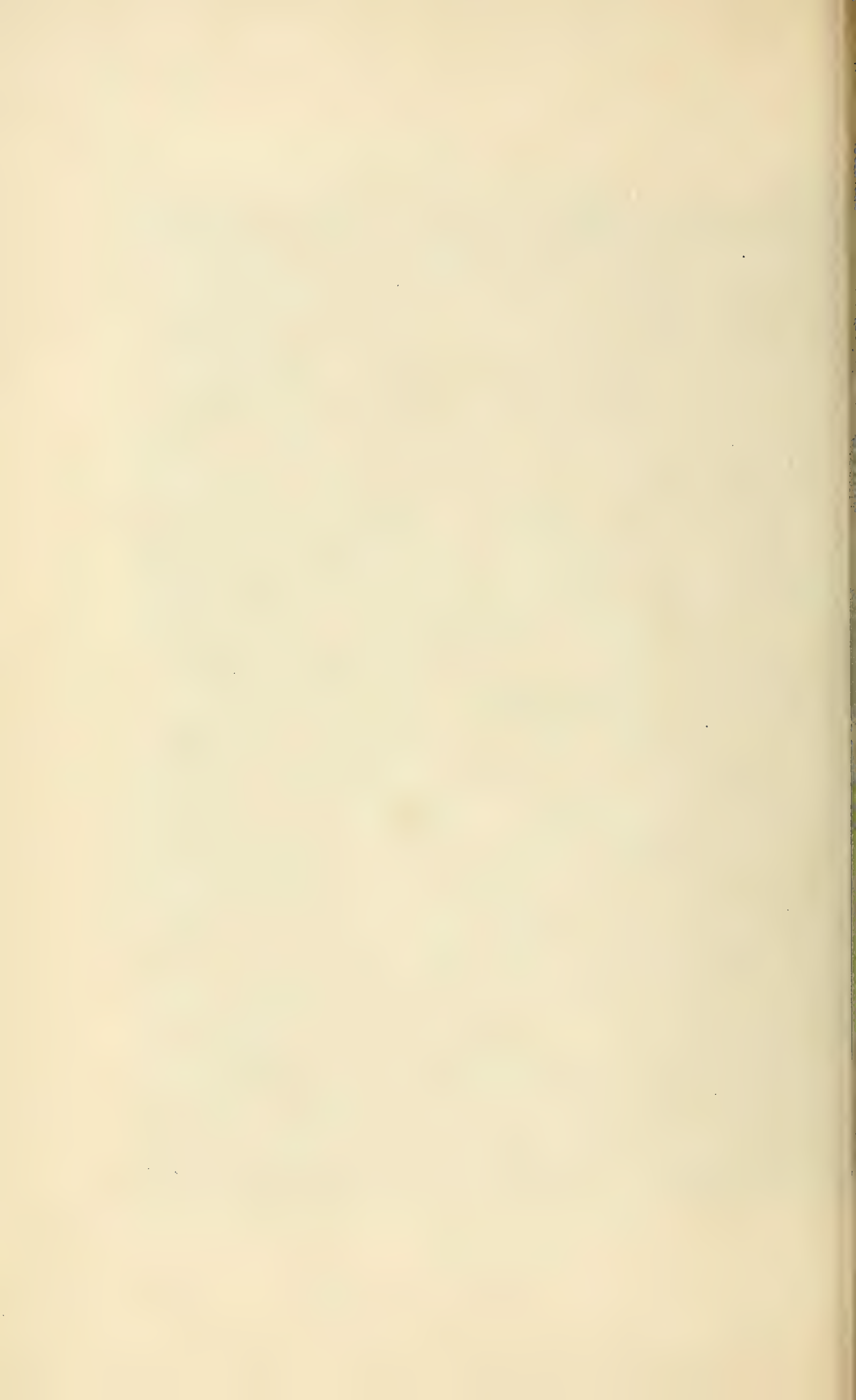


FLUCHT NACH AEGYPTEN.
Dresden, Galerie.



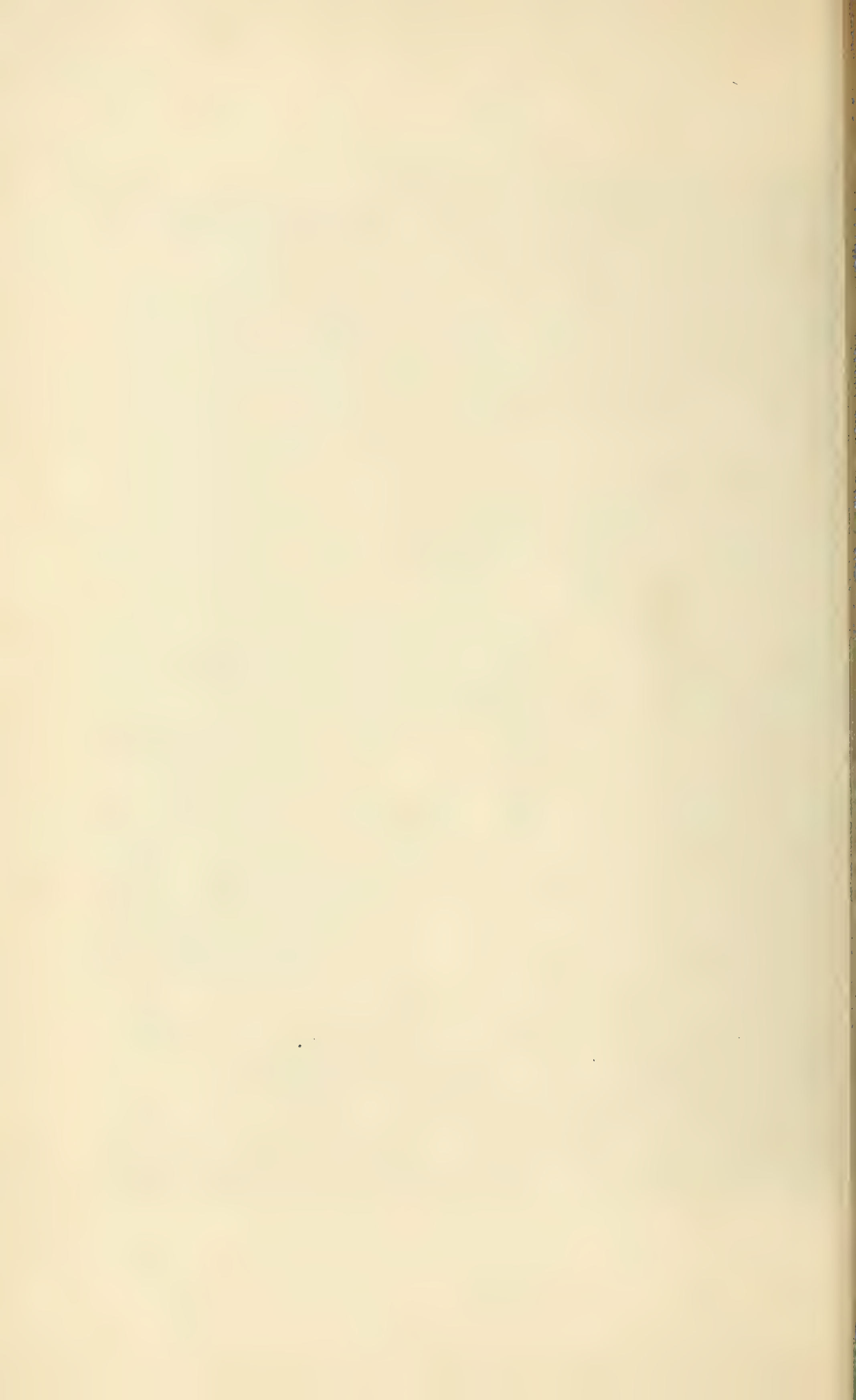


JESUS IM TEMPEL.
Dresden, Galerie.



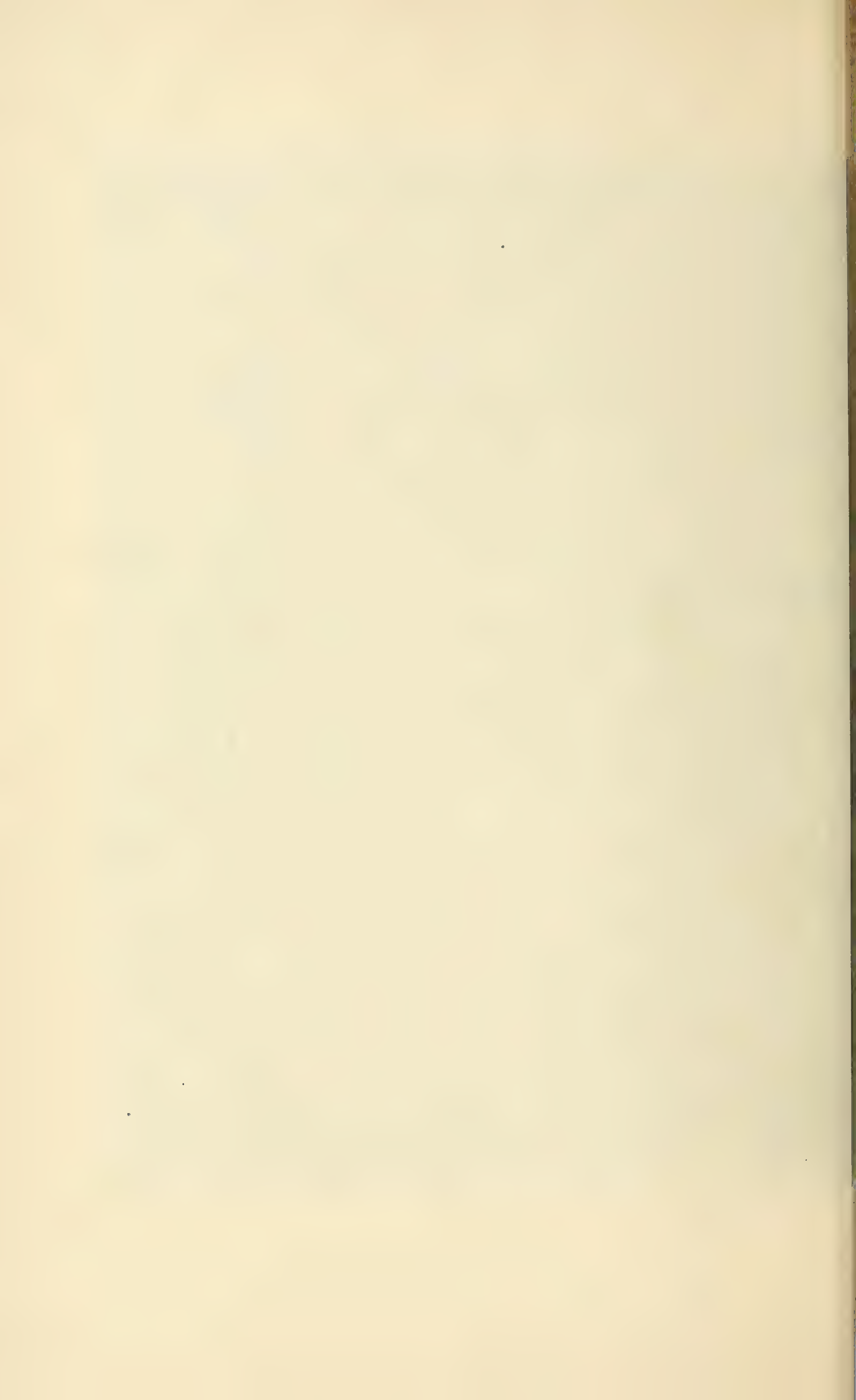


ANNAGELUNG.
Dresden, Galerie.



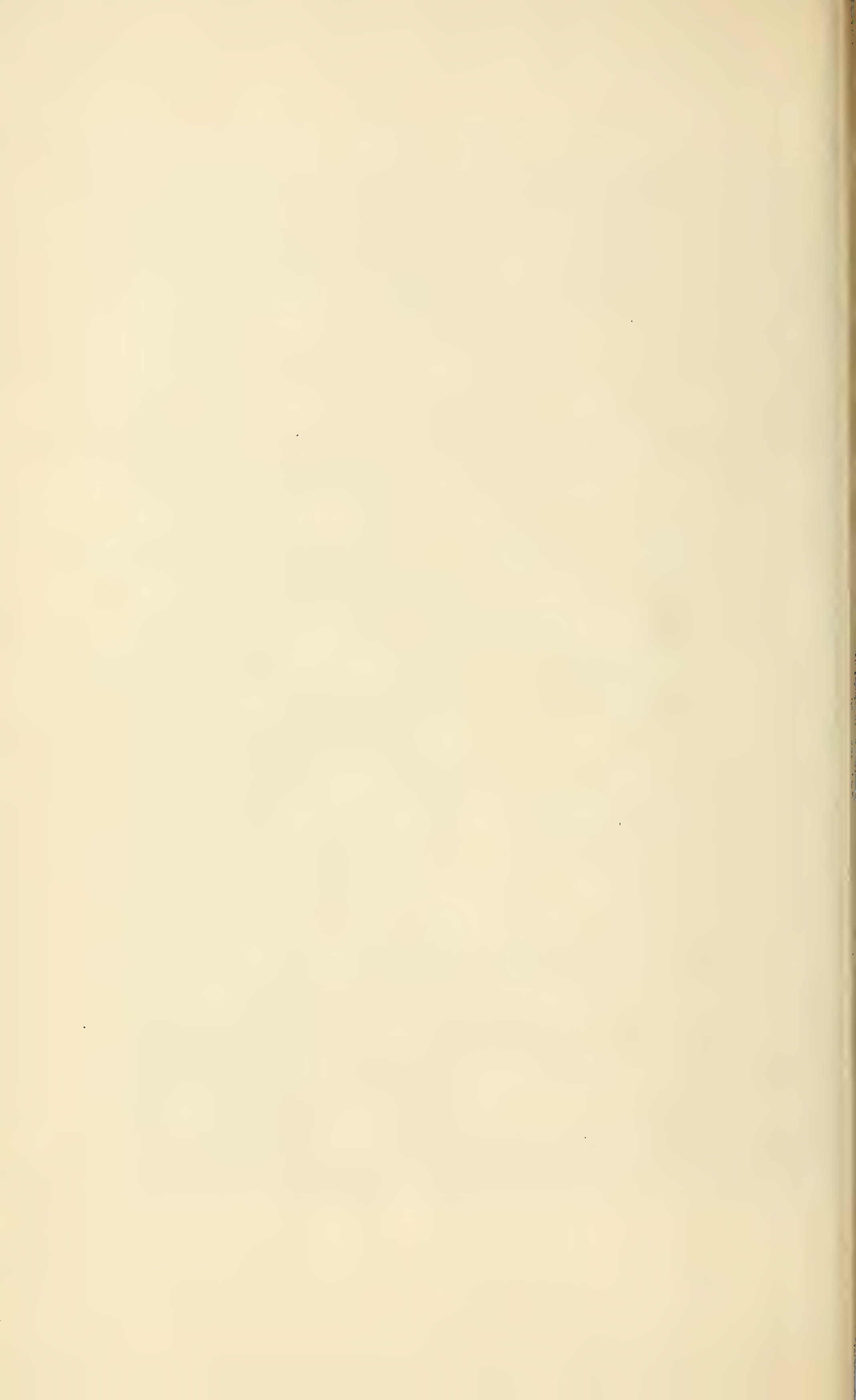


KREUZIGUNG.
Dresden, Galerie.





BEWEINUNG.
Dresden, Galerie.

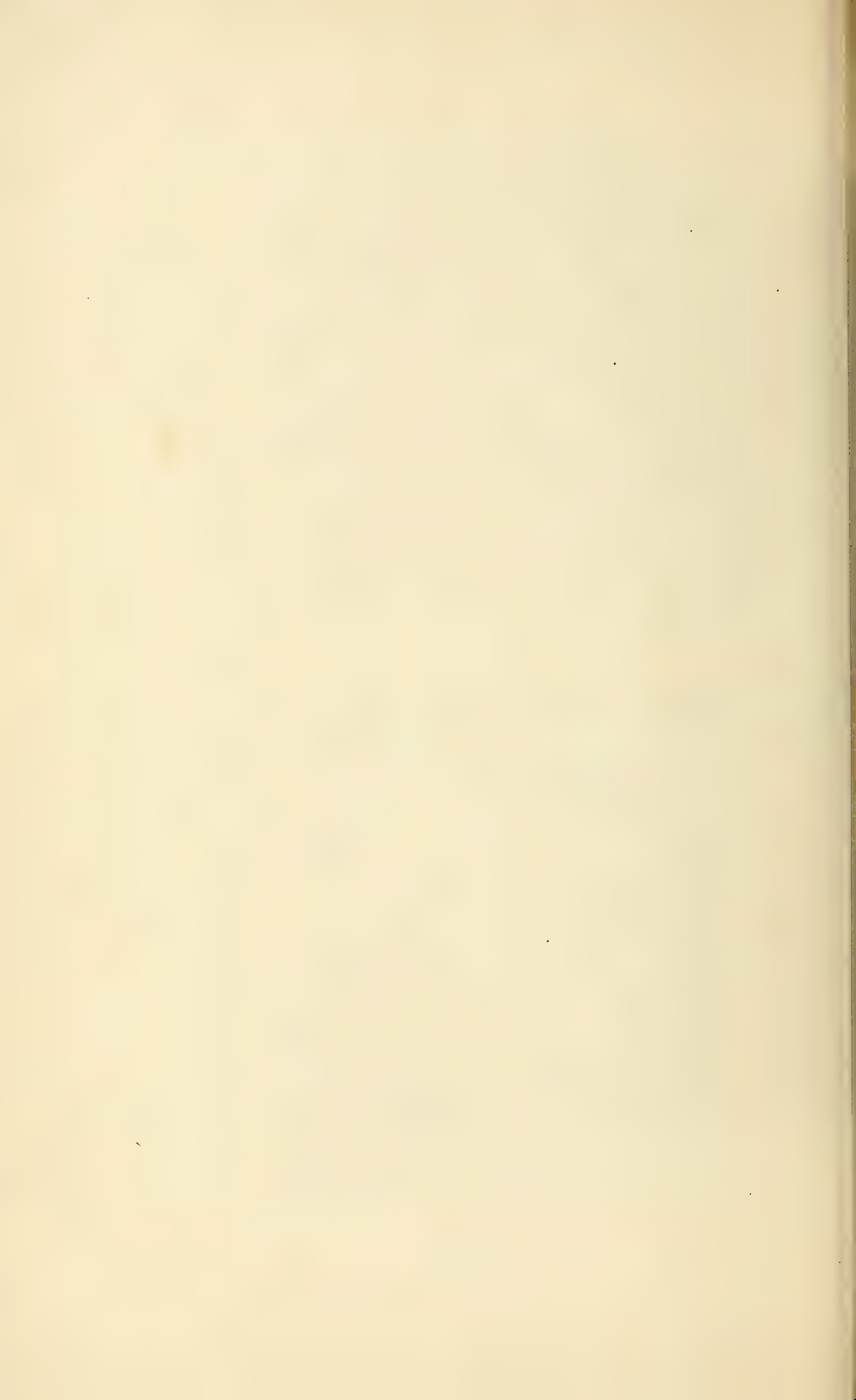




DER GROSSE POSTREITER.

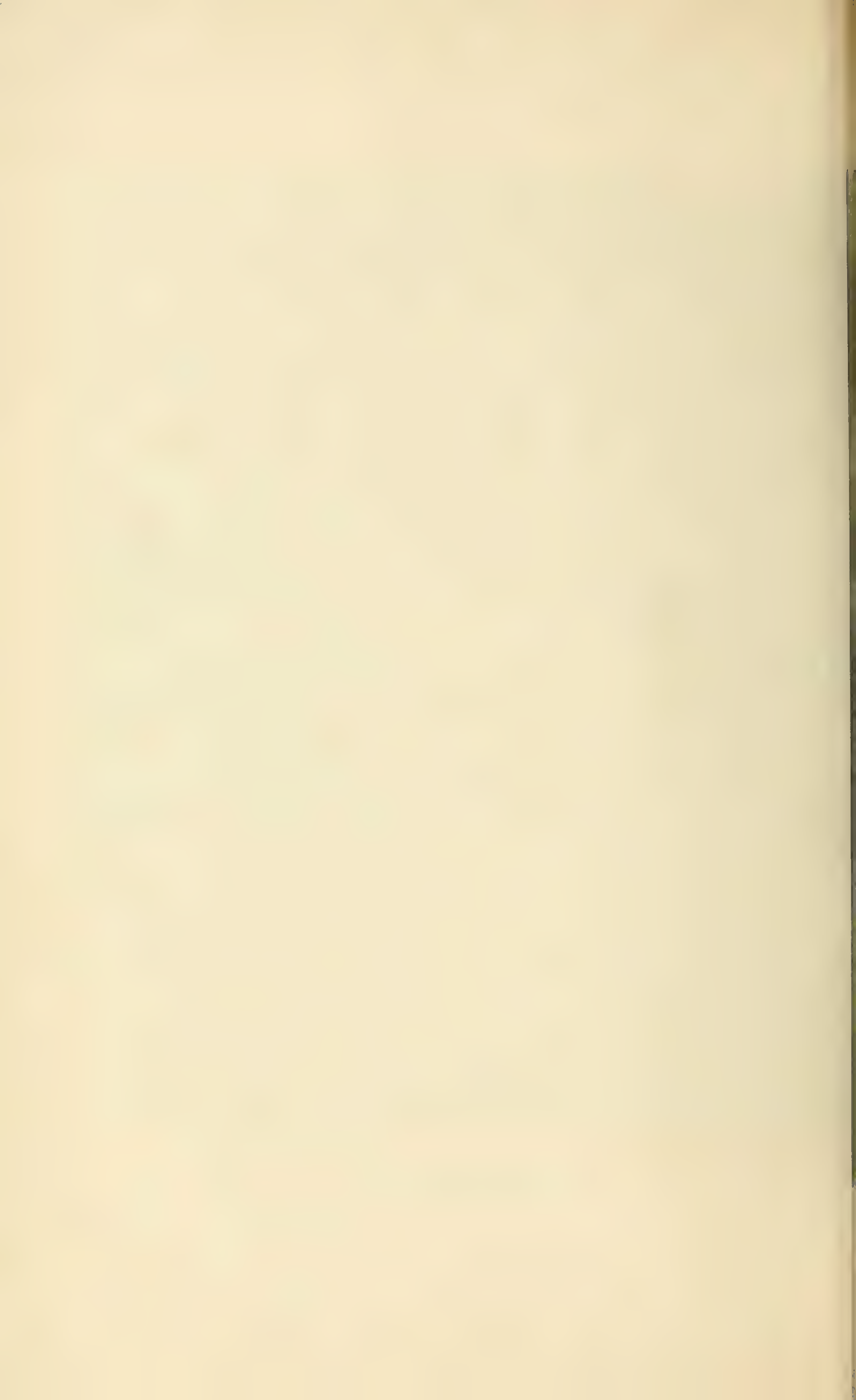


DER GEWALTTÄTIGE.



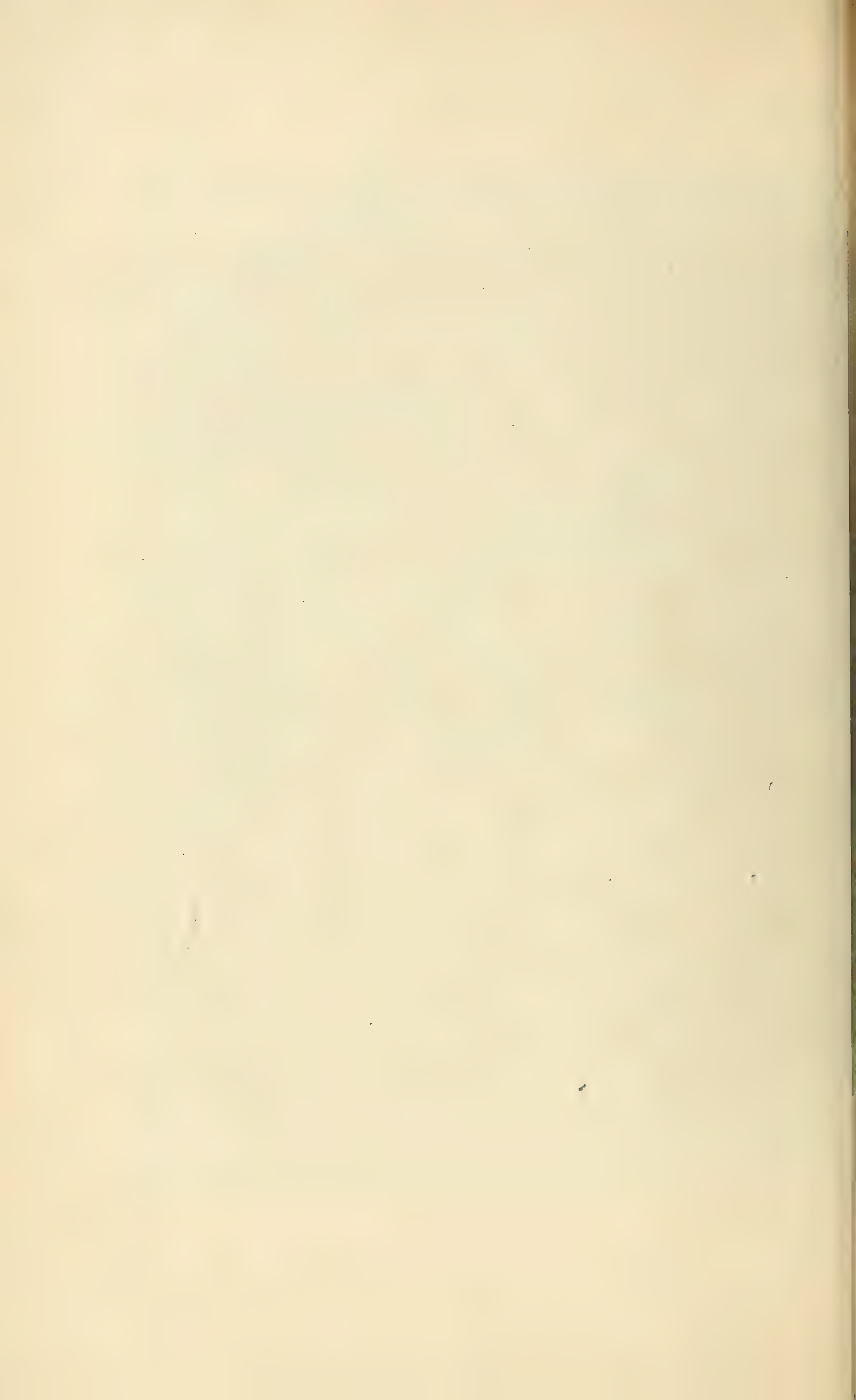


ZWEI REITER.
München, Kupferstichkabinett.



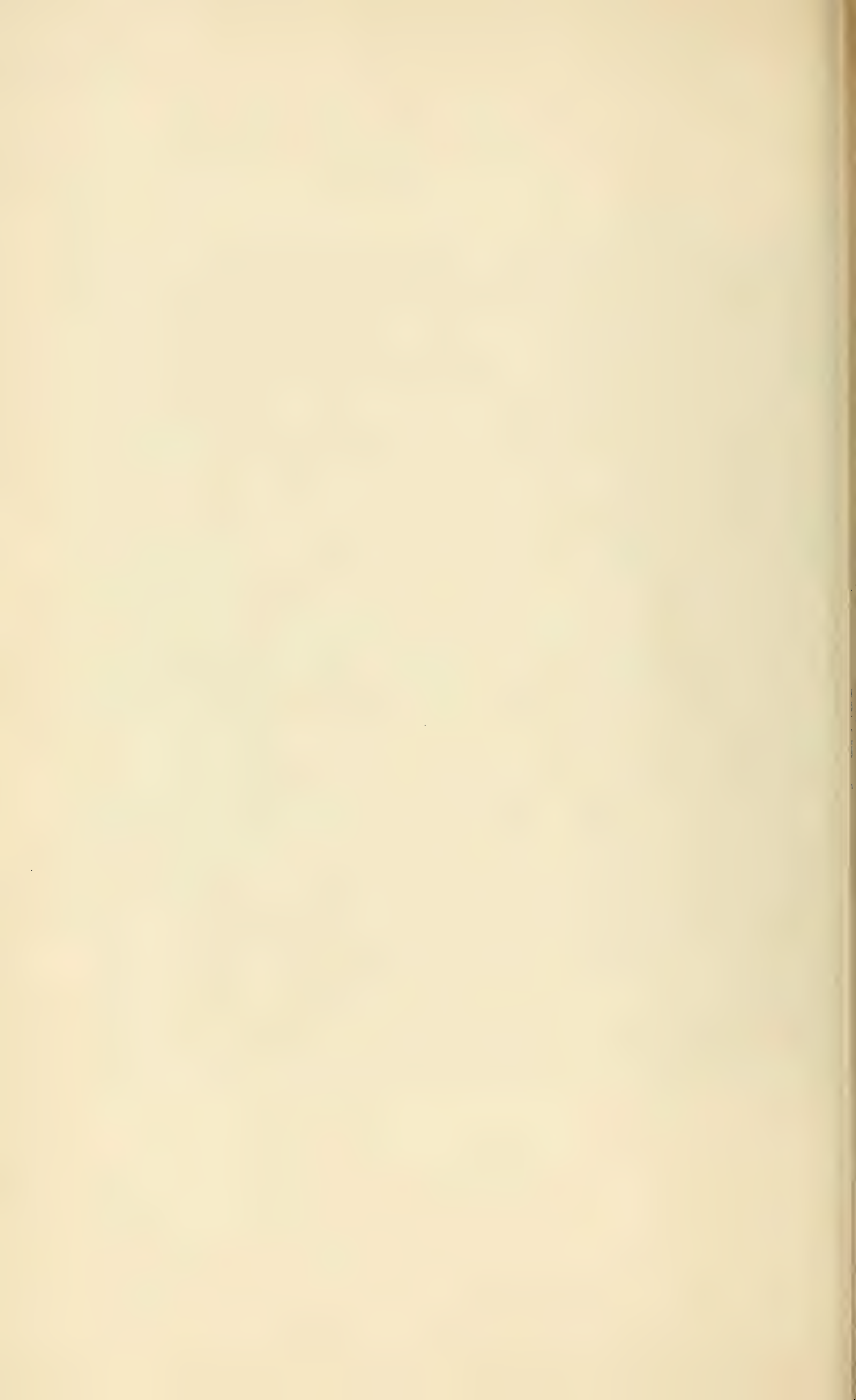


KREUZTRAGUNG.
Dresden, Galerie.



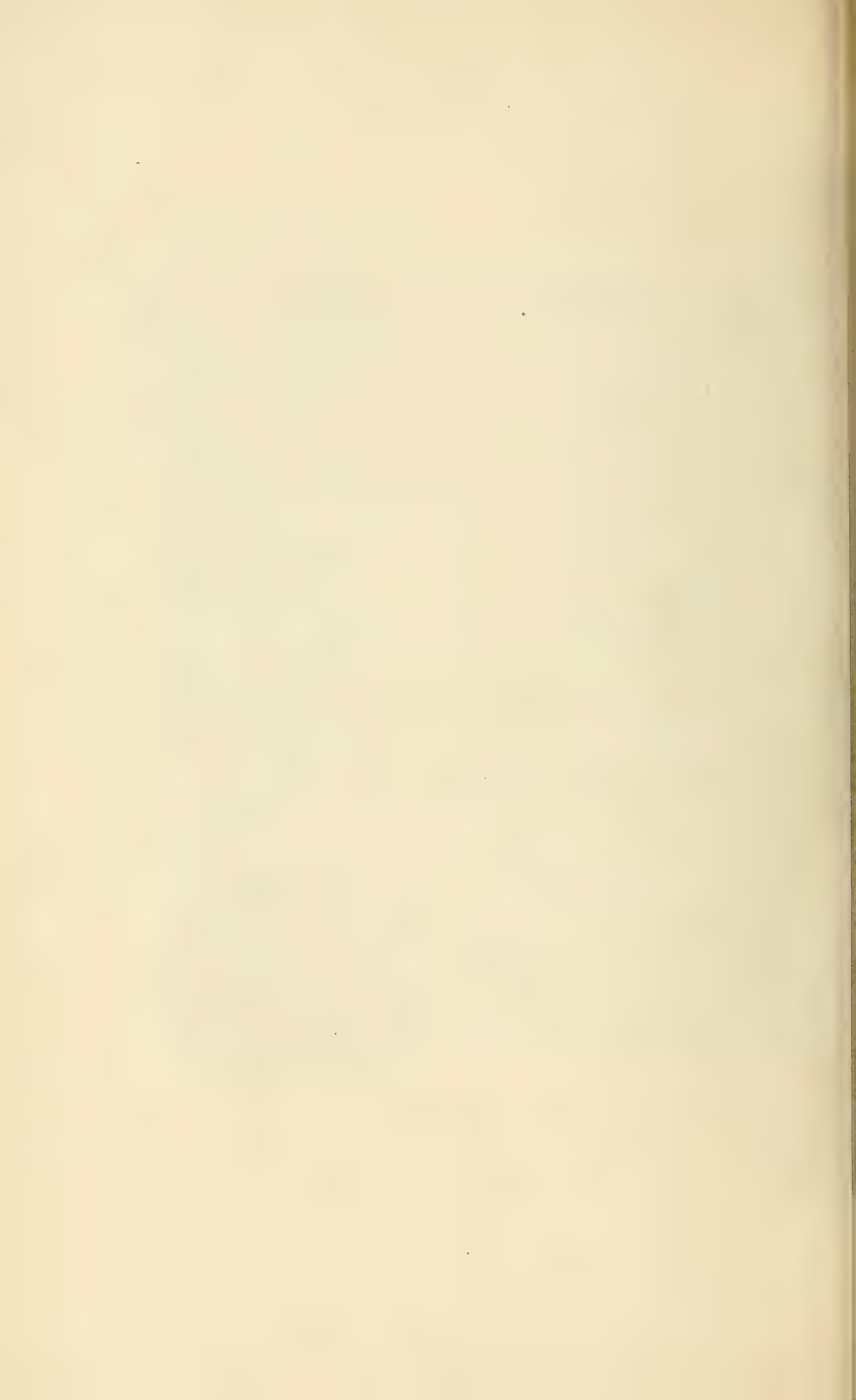


VERSUCHUNG DES ANTONIUS
Köln, Museum.



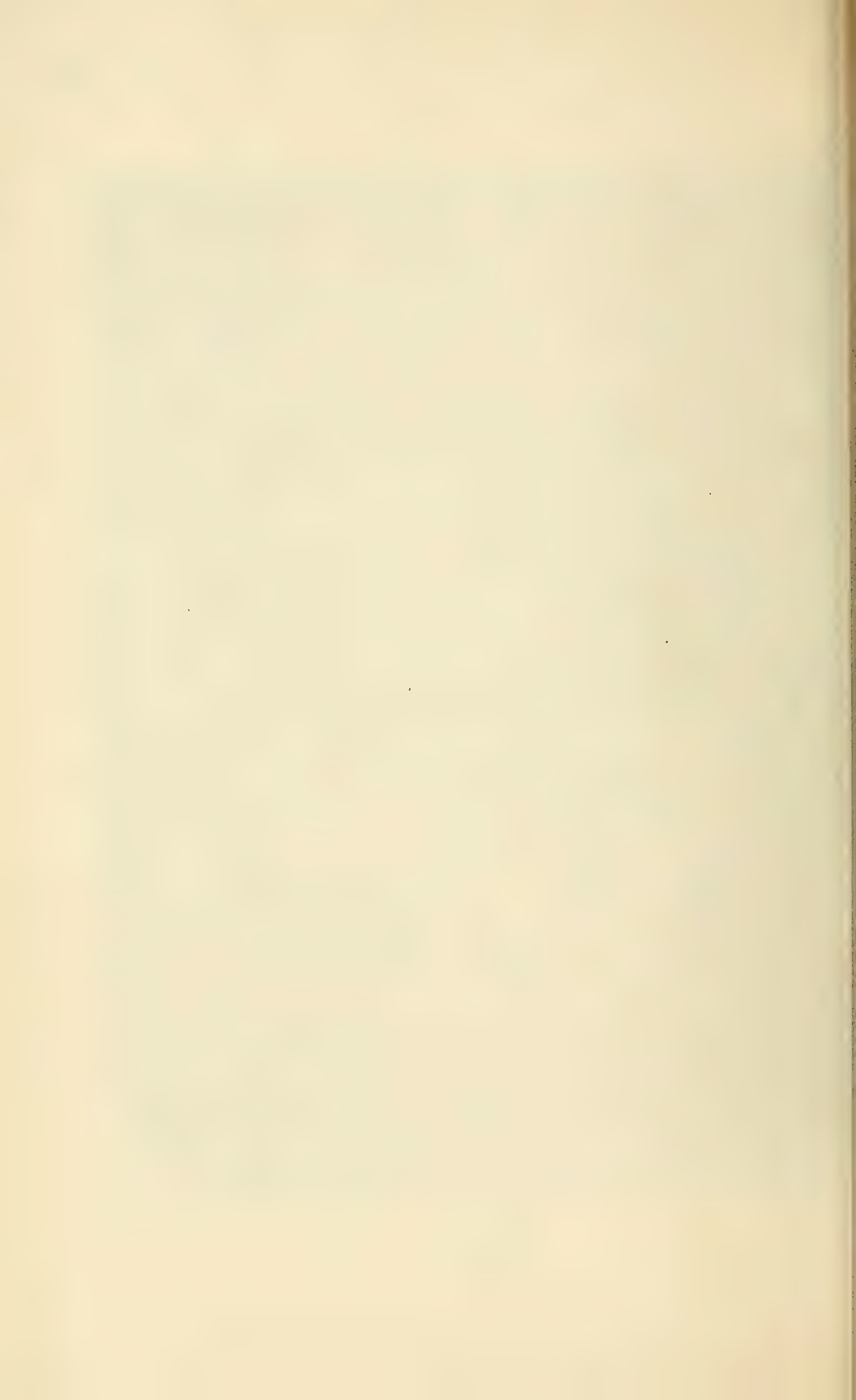


AN BETUNG DES KINDES.
Aschaffenburg, Schloß.



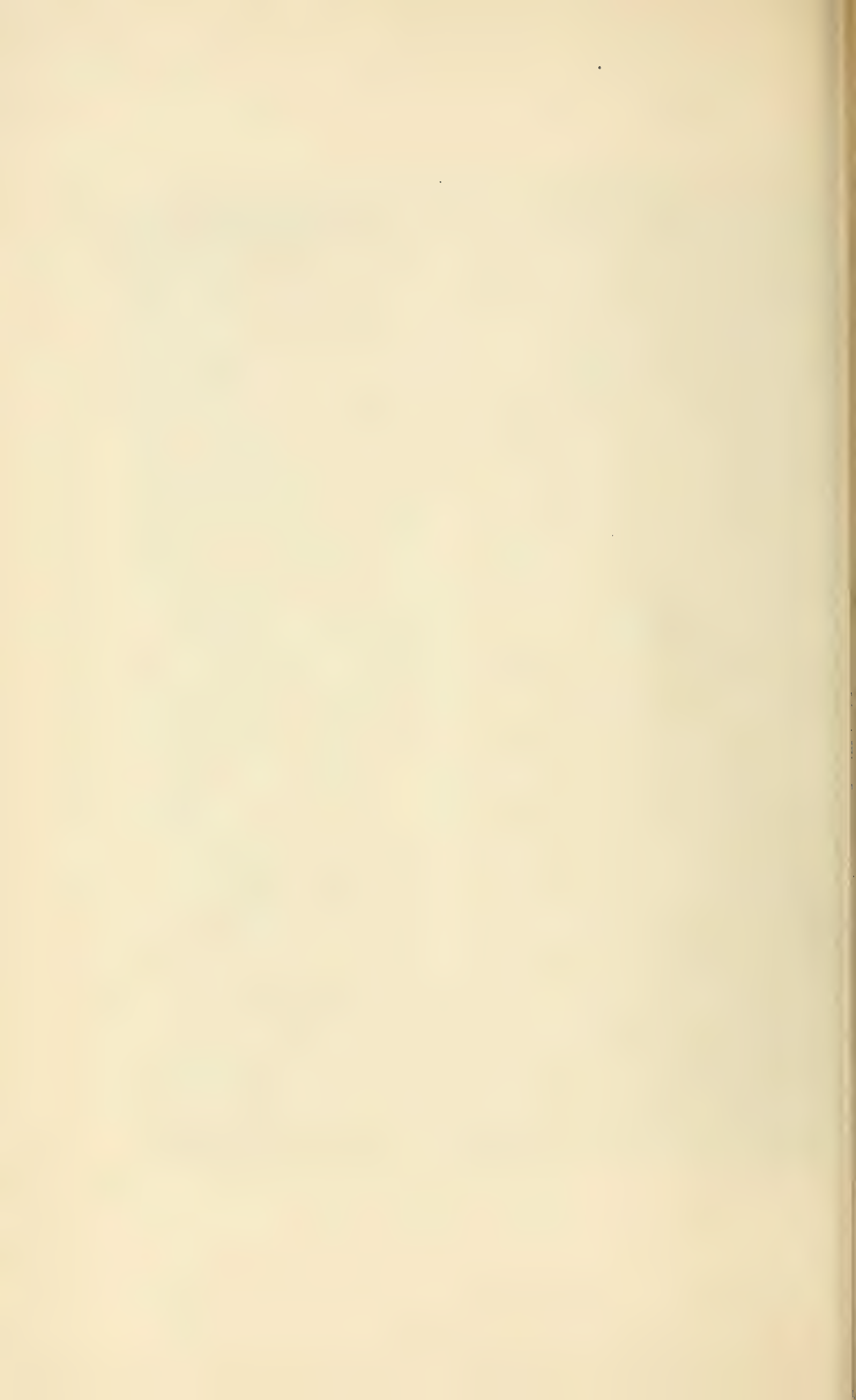


LIEBESPAAR.
Gotha, Museum.

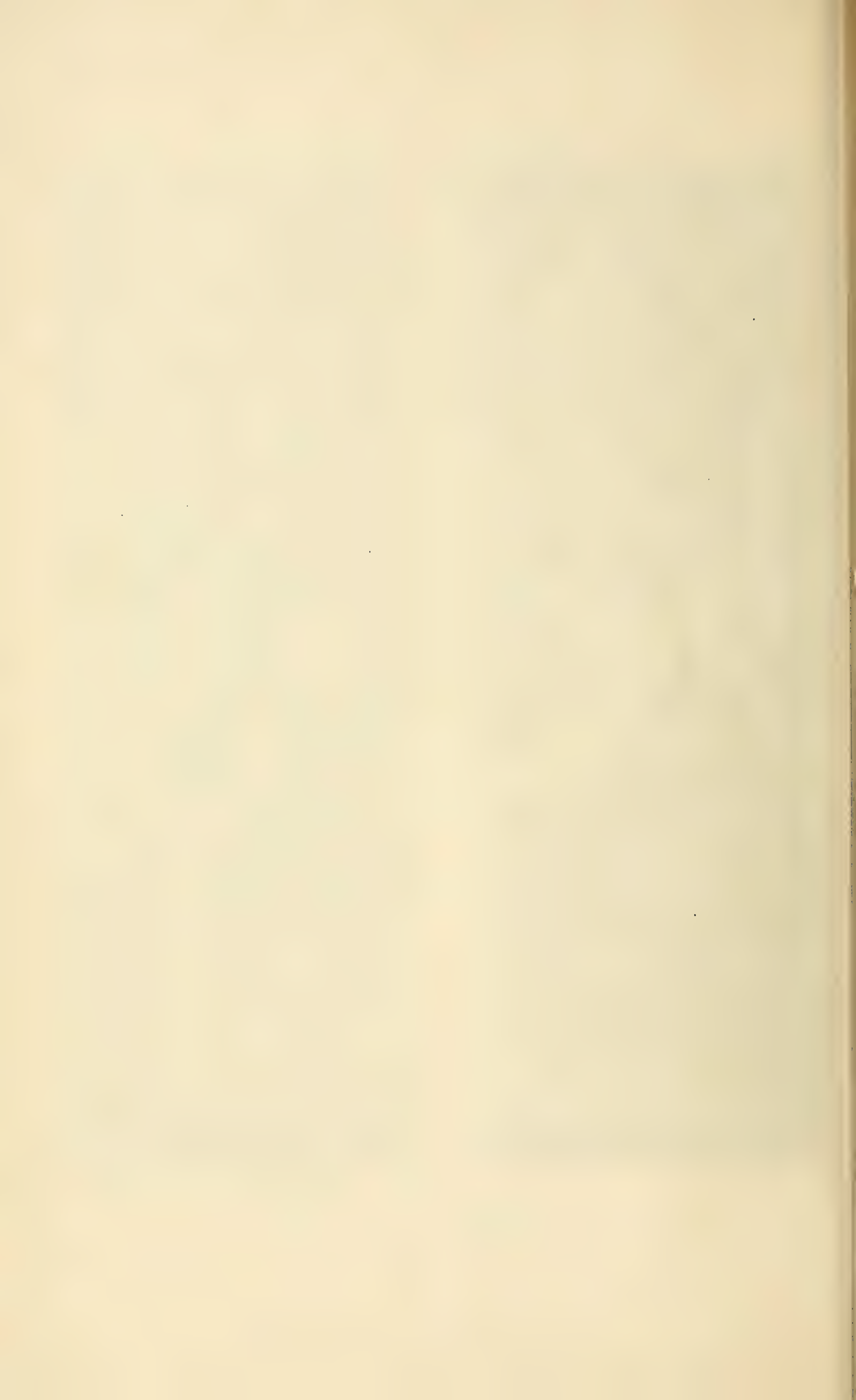




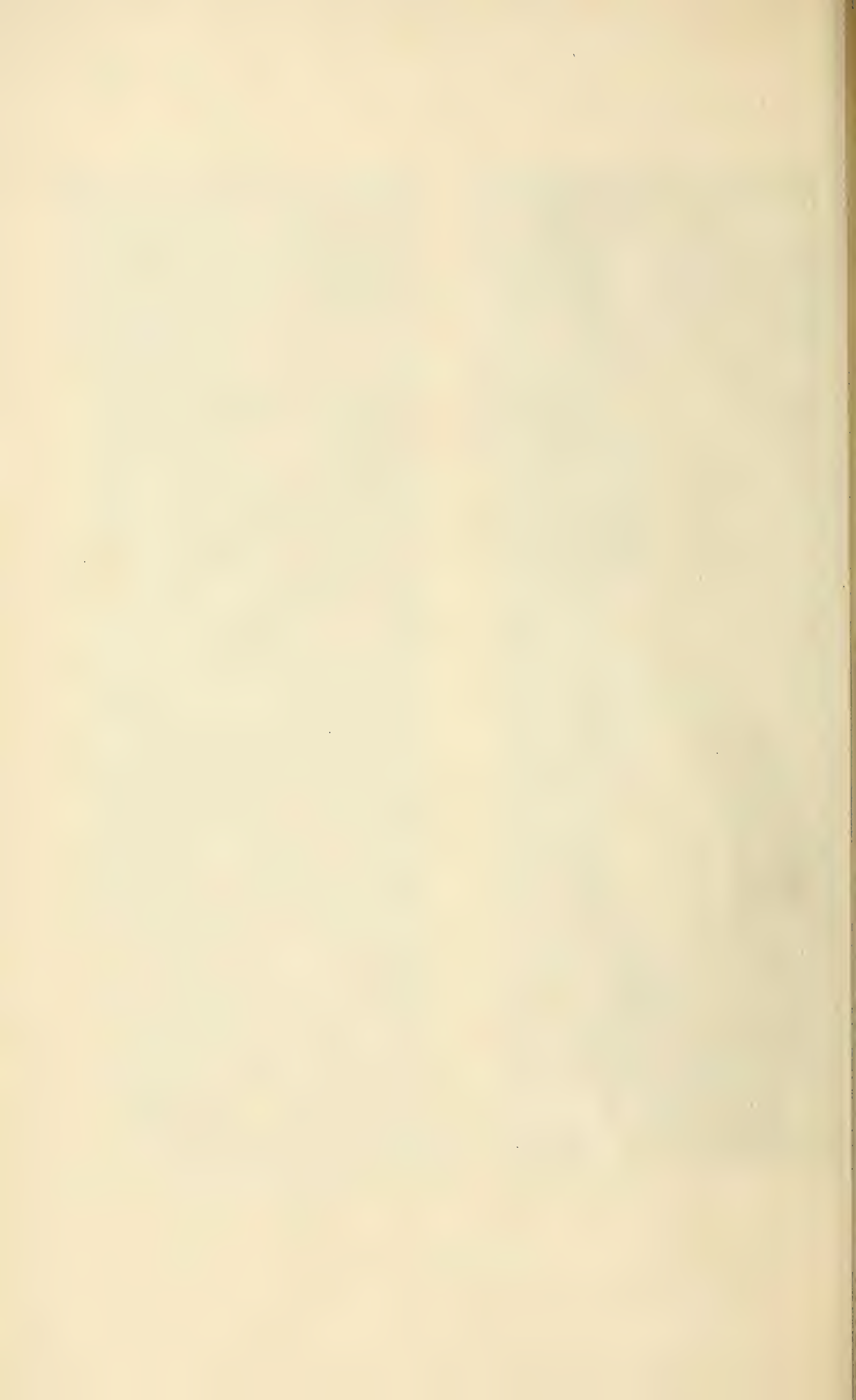
ANBETUNG DES KINDES.
Aschaffenburg, Schloß.



JOHANNES AUF PATHMOS. — HIERONYMUS.
Aschaffenburg, Schloß.

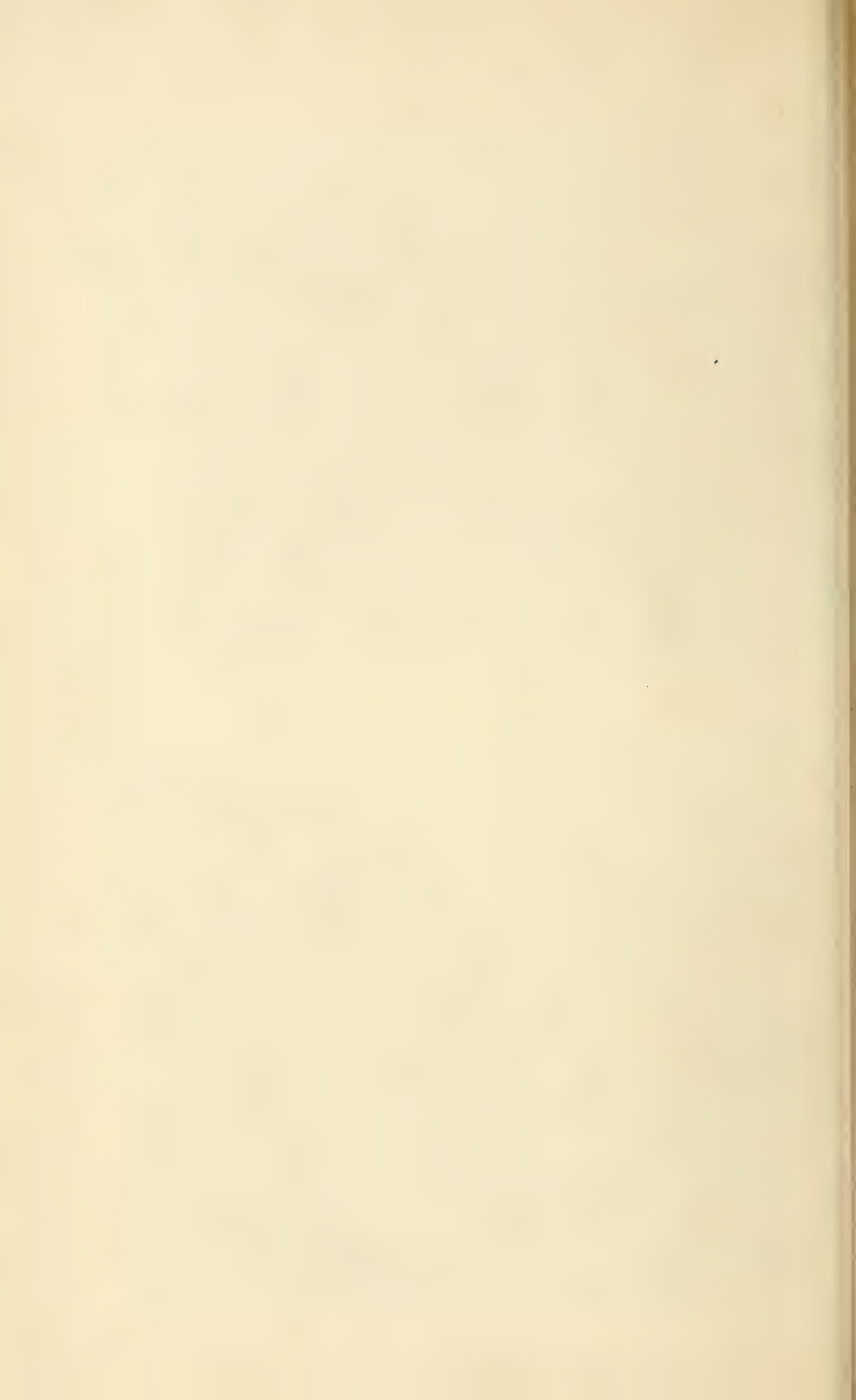


AUSSENFLÜGEL.
Aschaffenburg, Schloß

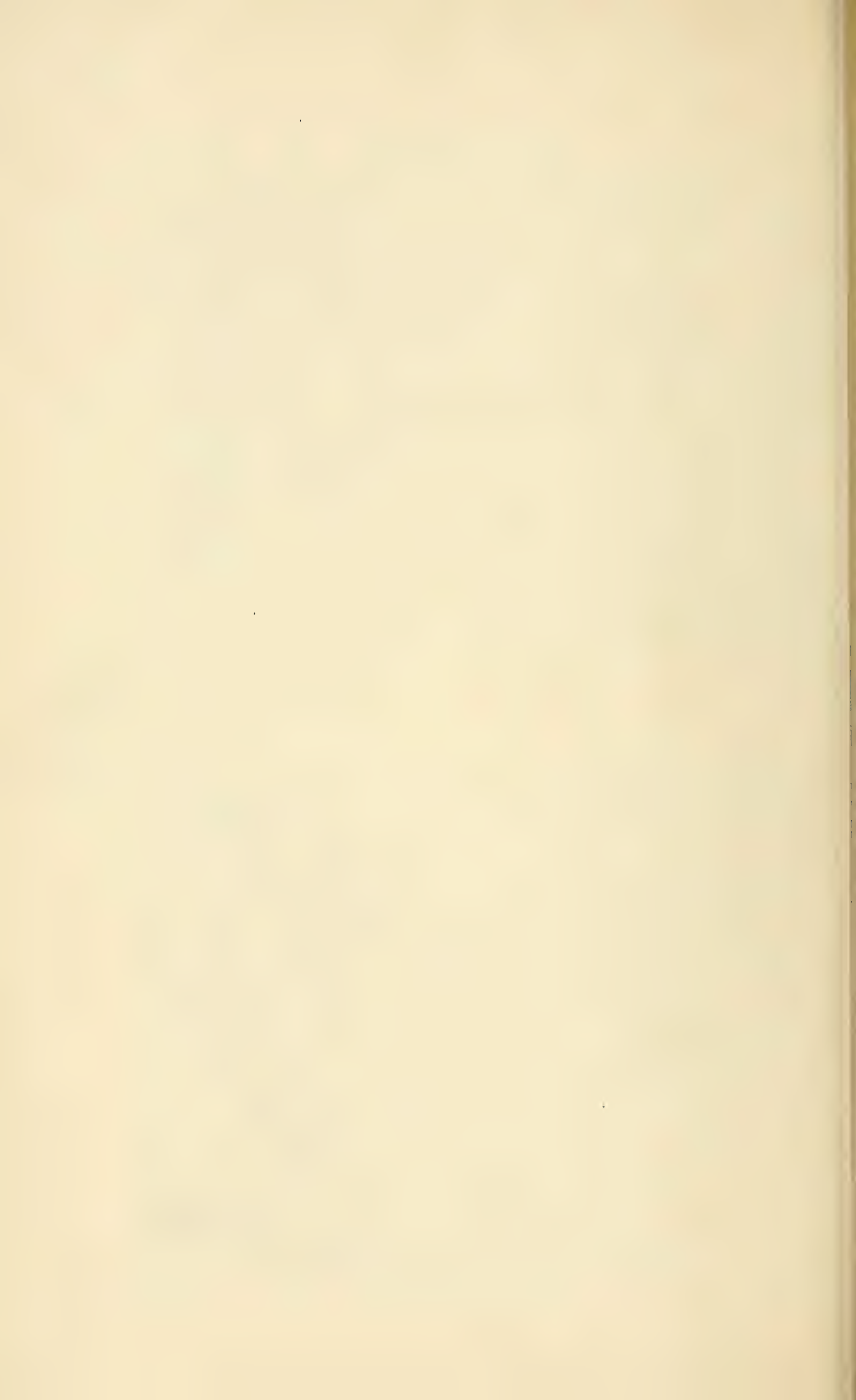


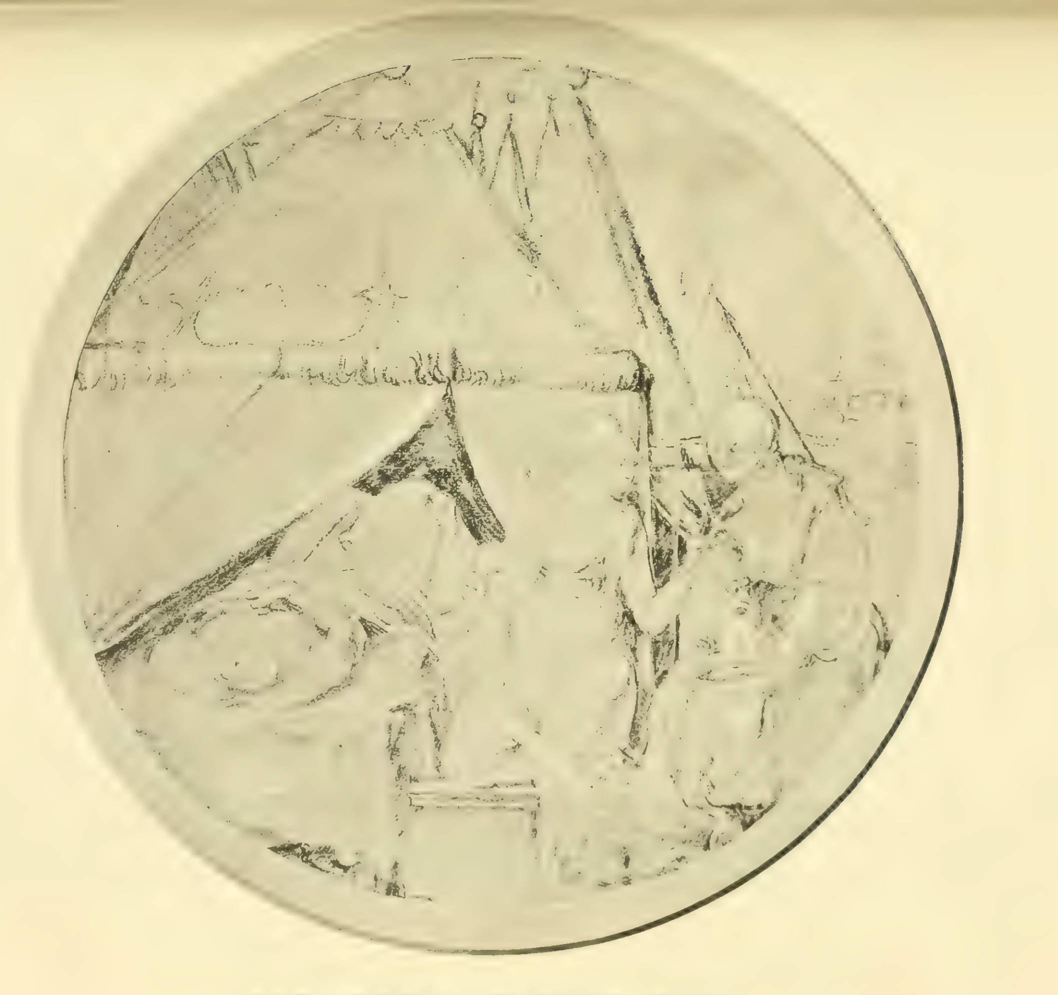


HOLZBÜSTEN.
Straßburg, St. Marx.

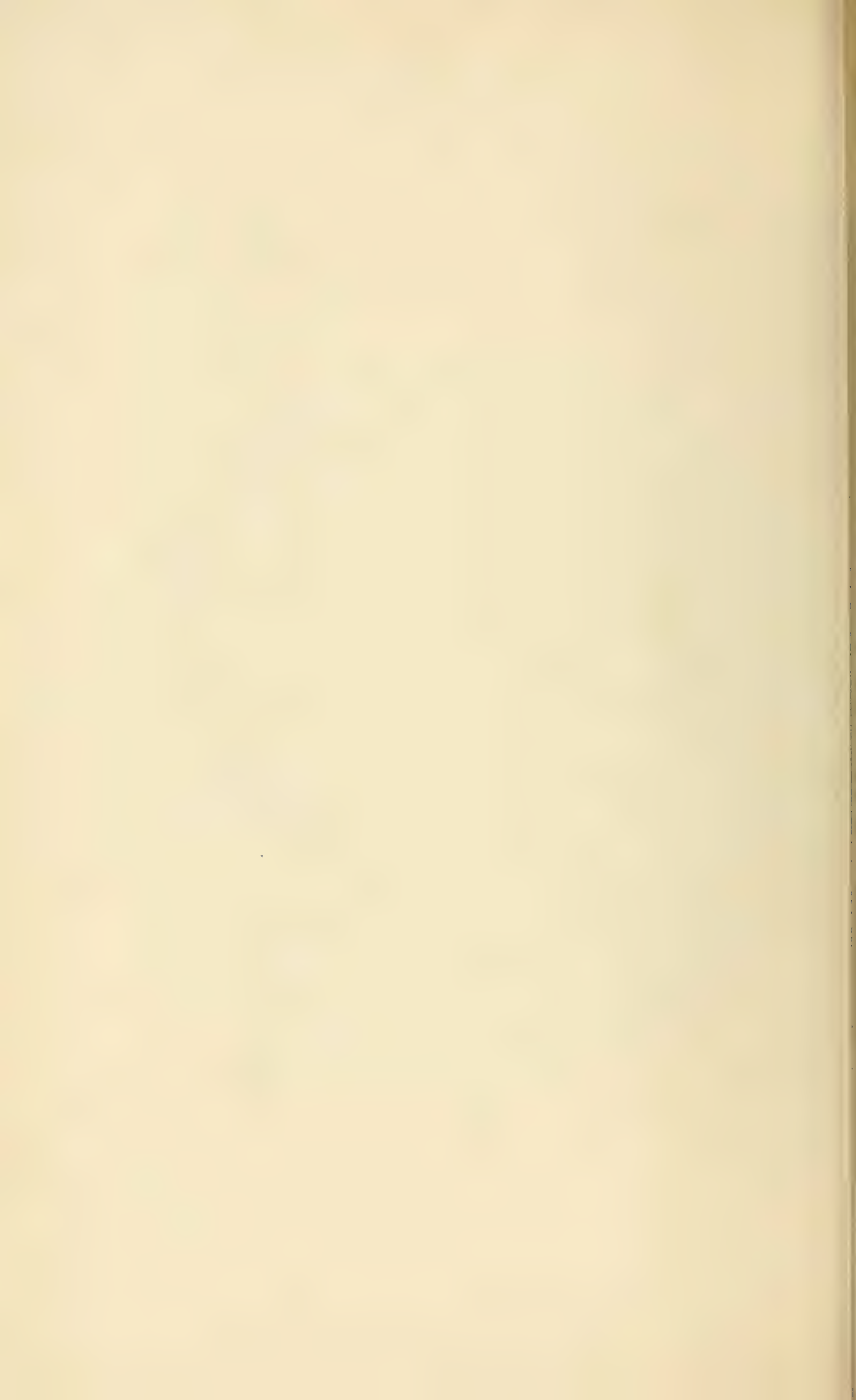


HOLZBÜSTEN.
Straßburg, St. Marx.



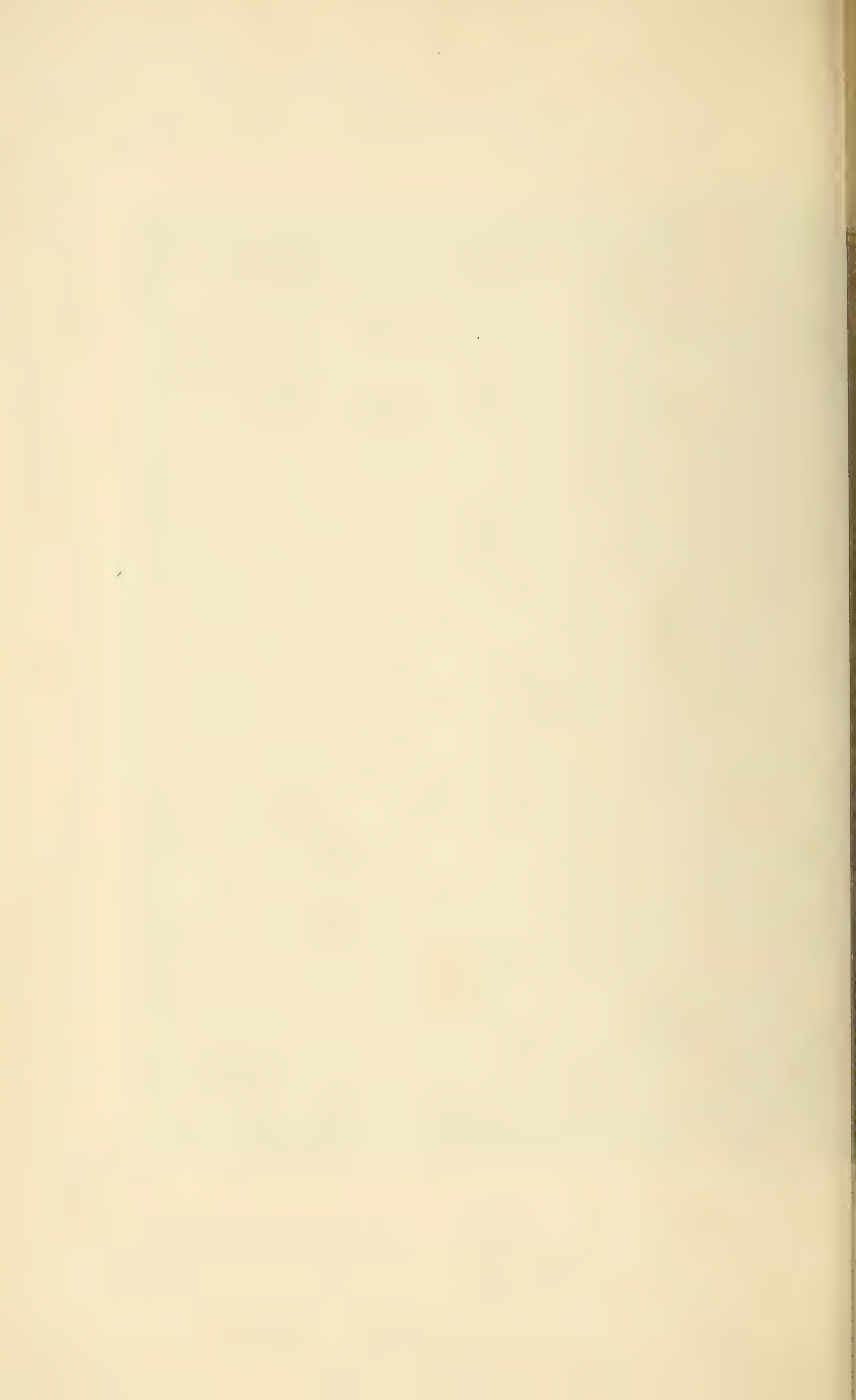


JUDITH MIT DEM HAUPTE DES HOLOFERNES.
Dresden, Kupferstichkabinett.



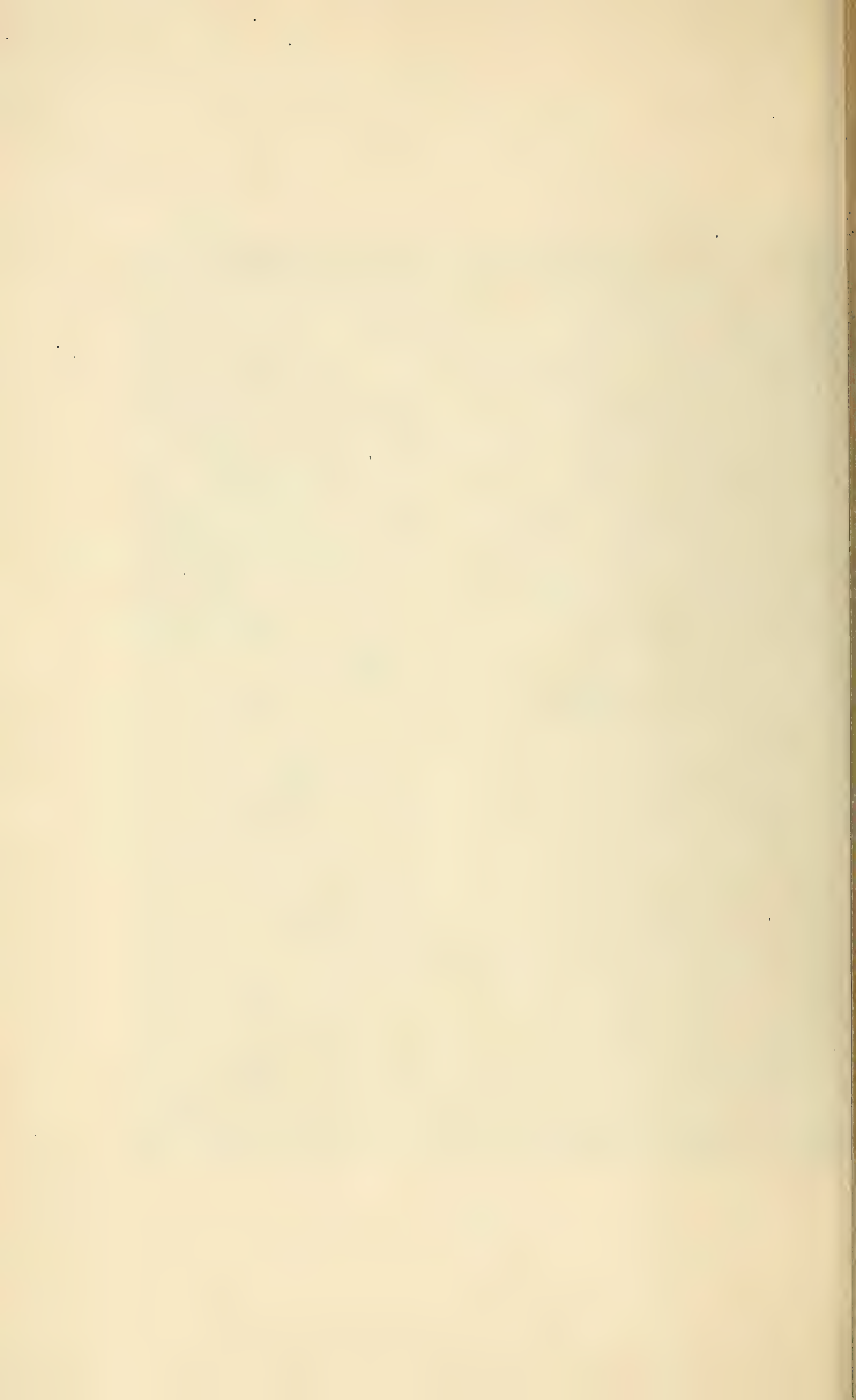


KOPF EINER ALTEN FRAU.
London, British Museum.



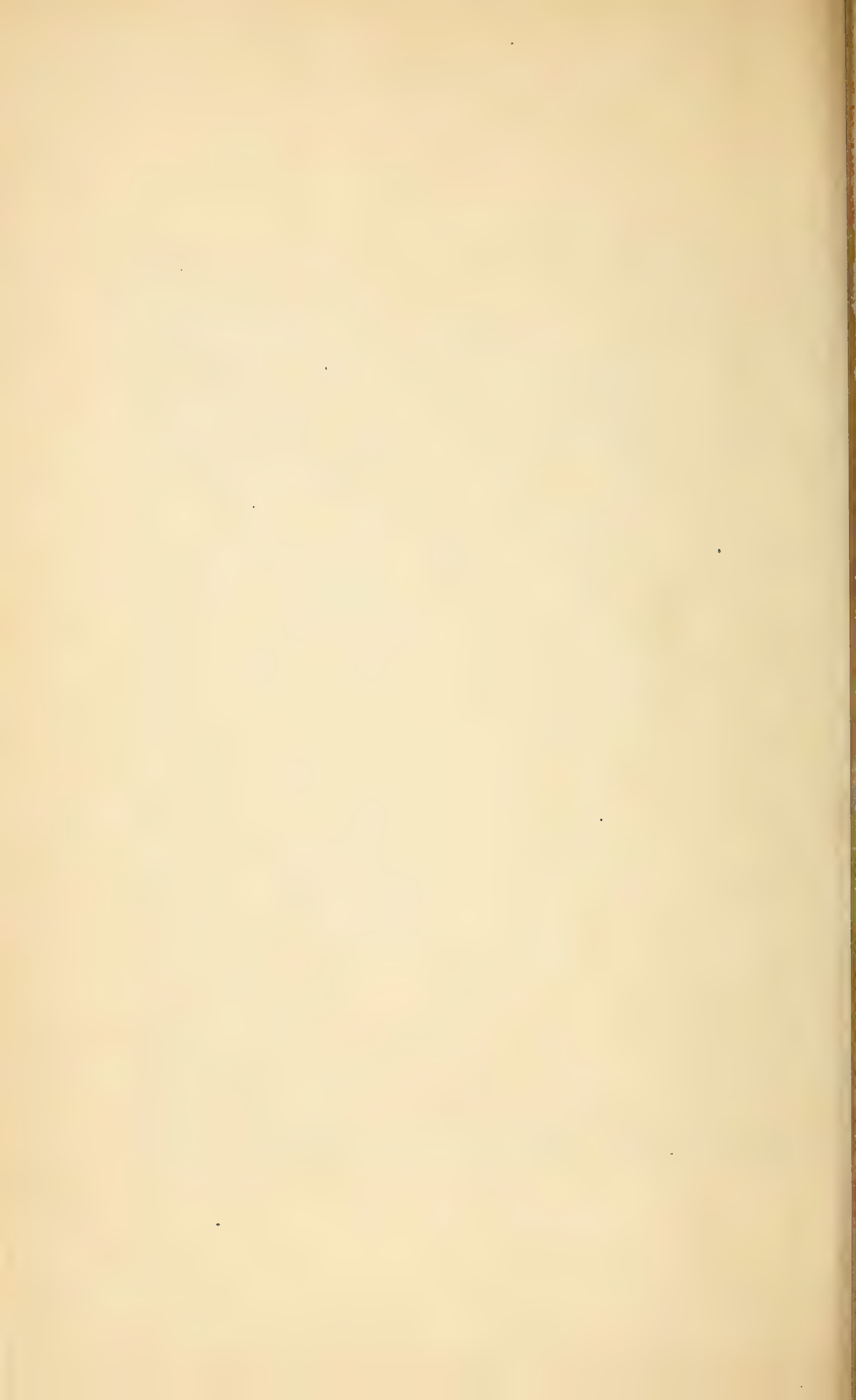


KRUZIFIXUS.
Karlsruhe, Galerie.





KREUZTRAGUNG.
Karlsruhe, Galerie.



19. Die Chronologie der Landschaften Albrecht Dürers. Von Prof. Dr. Berthold Haendcke. M. 2 Tafeln. 2. —

20. Der Ulmer Maler Martin Schaffner. Von S. Graf Pückler-Limpurg. Mit 11 Abbildungen. 3. —

21. Deutsche Mystik und deutsche Kunst. Von Alfred Peltzer. 8. —

22. Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilmann Riemenschneider 1468-1531. Von Eduard Tönnies. Mit 23 Abbildungen. 10. —

23. Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Eine Studie über die drei Stiche Ritter Tod und Teufel, Melancholie und Hieronymus im Gehäus. Von Paul Weber. Mit 4 Lichtdrucktafeln und 7 Textbildern. 5. —

24. Tuotilo und die Elfenbeinschnitzerei am «Evangelium longum» (= Cod. nr. 53) zu St. Gallen. Eine Untersuchung von Jos. Mantuani. Mit 2 Tafeln in Lichtdruck. 3. —

25. Der Handschriftenschmuck Augsburgs im XV. Jahrh. Von Ernst Wilhelm Bredt. Mit 14 Tafeln. 6. —

26. Friedrich Herlin. Sein Leben und seine Werke. Eine kunstgeschichtliche Untersuchung von Friedrich Haack. Mit 16 Lichtdrucktafeln. 6. —

27. Albrecht Dürers Genredarstellungen. Von Wilhelm Suida. 3. 50

28. Albert von Soest. Ein Kunsthandwerker des XVI. Jahrhunderts in Lüneburg. Von W. Behncke. Mit 33 Abbildungen im Text und 10 Lichtdrucktafeln. 8. —

29. Die Wallfahrtskirche in Heiligelinde. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des XVII. und XVIII. Jahrhunderts in Ostpreussen. Von Anton Ulbrich. Mit 6 Tafeln. 7. —

30. Beiträge zur Geschichte Wenzel Jamnitzers und seiner Familie. Auf Grund archivalischer Quellen herausgegeben von Max Frankenburger. 4. —

31. Tobias Stimmer. Sein Leben und seine Werke. Von A. Stolberg. Mit 20 Lichtdrucktafeln. 8. —

32. Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg, fränkische Linie. Von Fr. H. Hofmann. Mit 4 Textabbildungen und 13 Tafeln. 12. —

33. Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichniss seiner Kupferstiche, Radirungen und Holzschnitte. Von Gustav Pauli. Mit 36 Tafeln. 35. —

34. Eine Bamberger Baumeisterfamilie um die Wende des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Dientzenhofer. Von O. A. Weigmann. Mit 28 Abbildungen im Text und 32 Lichtdrucktafeln. 12. —

35. Studie über das deutsche Schloss und Bürgerhaus im 17. und 18. Jahrhundert. Von Dr. H. Schmerber. Mit 14 Abbildungen. 6. —

36. Studien zum romanischen Wohnbau in Deutschland. Von Karl Simon. Mit 1 Tafel und 6 Doppeltafeln. 14. —

37. Die mittelalterliche Grabplastik in Nord-Thüringen mit besonderer Berücksichtigung der Erfurter Denkmäler. Von Otto Buchner. Mit 18 Abbildungen im Text und 17 Lichtdrucktafeln. 10. —

38. Die Ornamentik bei Albrecht Dürer. Von Valentin Scherer. Mit 11 Lichtdrucktafeln. 4. —

39. Die Perspektive und Architektur auf den Dürer'schen Handzeichnungen, Holzschnitten, Kupferstichen und Gemälden. Von Karl Rapke. Mit 10 Lichtdrucktafeln. 4. —

40. Peter A. von Verschaffelt. Sein Leben und sein Werk. Aus den Quellen dargestellt von Jos. Aug. Beringer. Mit 2 Abbildungen im Text und 29 Lichtdrucktafeln. 10. —

41. Versuch einer Dürer Bibliographie. Von Hans Wolfg. Singer. 6. —

42. Der Meister der Berliner Passion und Israhel van Meckenem. Studien zur Geschichte der westfälischen Kupferstecher i. XV. Jahrh. Von Max Geisberg. Mit 6 Taf. 8. —

43. Adolf Dauer. Ein Augsburger Künstler am Ende des XV. und zu Beginn des XVI. Jahrhunderts. Von Otto Wiegand. Mit 15 Lichtdrucktafeln. 6. —

44. Die Holzschnitte zum Ritter vom Turn (Basel 1493). Mit einer Einleitung von Rudolf Kautzsch. Mit 48 Zinkätzungen. 4. —

45. Friedrich der Weise, als Förderer der Kunst. Von Robert Bruck. Mit 41 Tafeln und 5 Abb. 20. —

46. Von Jan van Eyk bis Hieronymus Bosch. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Landschaftsmalerei. Von Dr. F. [illegible] Schubert-Soldern. 6. —

47. Maulbronn. Die Baugeschichtliche Entwicklung des Klosters im 12. und 13. Jahrhundert und sein Einfluss auf die schwäbische und fränkische Architektur. Von Paul Schmidt. Mit 11 Tafeln und 1 Uebersichtskarte. 8. —

48. Die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts. Von S. Graf Pückler-Limpurg. Mit 5 Autotypien und 7 Lichtdrucktafeln. 8. —

49. Der Freiburger Hochaltar kunstgeschichtlich gewürdigt. Von Fritz Baumgarten. M. 5 Tafeln u. 17 Abb. i. Text. 5. —

50. Hans Weiditz der Petrarkameister. Von H. Röttinger. Mit 38 Abb. und 2 Lichtdrucktafeln. 8. —

51. Der Ostpalast sog. «Otto Heinrichsbau» zu Heidelberg. Von B. Kossmann. Mit 4 Tafeln. 4. —

52. Ein Künstlerdreiblatt des XIII. Jahrhunderts aus Kloster Scheyern. Von Johannes Damrich. Mit 22 Abbildungen in Lichtdruck. 6. —

53. Die «Heiligen drei Könige» in der Legende und in der deutschen bildenden Kunst bis Albrecht Dürer. Von Hugo Kehrer. Mit 3 Autotypien und 11 Lichtdrucktafeln. 8. —

54. Die Werke des Mathias Grünewald. Von Franz Bock. Mit 31 Lichtdrucktafeln. 12. —

Weitere Hefte in Vorbereitung.

Die Studien zur Deutschen Kunstgeschichte erscheinen in zwanglosen Heften. Jedes Heft ist einzeln käuflich.







